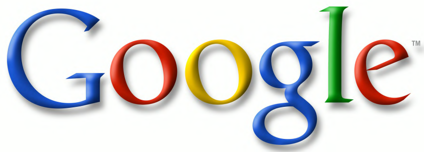
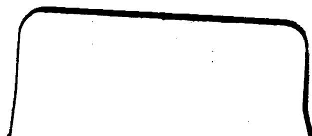




i 151 gallery ●




303119472U

ANNALI

DELL' INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA

VOLUME QUADRAGESIMO SECONDO

ANNALES

DE L'INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE

TOME QUARANTE-DEUXIÈME



ROMA
COI TIPI DEL SALVIUCCI
Piazza SS. XII Apostoli, 56
A spese dell'Instituto
1870

ANNALI

DELL'INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA

ANNO 1870

VOLUME UNICO

ANNALES

DE L'INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE

ANNÉE 1870

VOLUME ENTIER

DIPINTI TARQUINIESI.

(Mon. dell' Inst. vol. VIIII tavv. XIII-XV)

Le tombe i cui affreschi vengono pubblicati sulle tavole XIII-XV dei nostri Monumenti, esistono al sud di Corneto, al nord della strada maestra, sulla collina spianata che si eleva dietro l'acquedotto che ancor oggi fornisce di acqua la città. Non si trovano troppo lontano l'una dall'altra, anzi sono comprese in un circuito non maggiore d'un miglio quadrato. Il terreno è uno dei più ricchi della necropoli dell'antica Tarquinii. Nello stesso circuito venne scoperto anche il sarcofago con combattimenti d'Amazzoni dipinti a tempera e la tomba antichissima d'un guerriero, sopra i quali monumenti diedi già cenni preliminari nel nostro Bullettino dell'anno 1869 p. 193 e 257 sg. Vi s'aggiungono ora tre tombe dipinte, tutte e tre spogliate già in tempo antico, che significheremo coi nomi popolari dati loro a Corneto stesso: *tomba dei vasi dipinti*, *tomba del vecchio* e *tomba dell'orco*. Se l'Istituto potè far disegnare gli affreschi e conservare così la memoria di monumenti tanto importanti, lo deve in primo luogo a S. E. il cardinale Berardi che con gentile sollecitudine subito ne accordò il permesso,

ed in secondo luogo al nostro socio Monsignor Sensi che, col ben conosciuto zelo per le antichità patrie, seppe agevolare al nostro disegnatore, sig. Luigi Schulz, il difficile incarico. Imperocchè le circostanze, sotto le quali si eseguivano i rispettivi lavori, erano abbastanza sfavorevoli. Le pioggie continue avevano sviluppato nelle tombe un'umidità che rendeva il lavoro in esse molto difficile e che infiltrandosi a poco a poco nelle pareti vi sciolse grandi pezzi dell'intonaco, sul quale erano eseguiti gli affreschi. Così dal momento in cui il disegnatore mise mano al lavoro, fino al giorno che io giunsi a Corneto per rettificare i disegni, alcune parti dei dipinti si erano distrutte. E specialmente ha a deplorarsi nella prima camera della tomba detta dell'orco la perdita dello scudo coll'iscrizione etrusca dipintavi sopra [1], il quale pezzo d'intonaco poco prima del mio arrivo era caduto, di modo che non potei più rettificare la copia dell'iscrizione, di cui solo il disegnatore resta risponsabile. Gli altri guasti erano di minore rilevanza e posso assicurare che tanto il sig. Schulz quanto io non abbiamo risparmiato attenzione e fatica per conservare la memoria di quelli dipinti con tutta la fedeltà possibile. Facsimili delle principali teste sono stati eseguiti dove le condizioni dell'intonaco lo permettevano, e si trovano litografati sulle tavole dell'atlante XIII[a] - XIII[c], XIV[a], XIV[b], XV[a] - XV[e]. Noteremo però, che mentre i disegni furono tratti con una cura scrupolosa, questa scrupolosità talvolta e specialmente nei facsimili eseguiti nella tomba detta dei vasi dipinti, ha dato troppo peso ad alcune minuzie puramente casuali, come sarebbe in qualche parte il dilatamento del colore a causa dell' umidità che, accennato dall' artista qua e là, pregiudica l' armonia

[1] V. la nostra tavola dei Monumenti XIV n. 2,

originaria dell'insieme. Deciso difetto della nostra pubblicazione si è la circostanza che non abbiamo potuto corredarla della pianta delle tre tombe. In quanto a quelle dei vasi dipinti e del vecchio, è vero, tale impresa non era tanto necessaria, perchè, come generalmente i sepolcri cornetani, consistono d'una sola camera sotterranea cavata nel tufo. Dall'altro canto sarebbe stato utile il poter proporre una pianta esatta della tomba dell'orco che consiste di più compartimenti in disposizione molto irregolare. Se non abbiamo soddisfatto a questo bisogno, i nostri lettori debbono scusarci a causa della mancanza già spesso deplorata d'un architetto che sempre dovrebbe essere a disposizione dell'Istituto. Siccome S. E. il cardinale Berardi affine di preservare i dipinti dall'intemperie dell'aria e dal vandalismo degli uomini, diede l'ordine di ricoprire le tombe di terra subito finiti i disegni, così non abbiamo avuto il tempo di trovare persona capace a cavarne una pianta esatta. Sotto le quali circostanze io stesso mi sono deciso a fare l'abbozzo che si vede delineato sulla nostra pagina 16. Esso dà un'idea generale della disposizione delle camere; ma non posso garantire l'esattezza delle rispettive distanze.

Per completare l'insieme delle pitture scoperte recentemente a Corneto ci sarebbe stato aggradevole di poter aggiungervi il sarcofago dipinto con combattimenti d'Amazzoni. Ma il possessore, sig. avvocato Bruschi, non ci permise di farne un facsimile colorito, col mezzo del quale potrebbe pubblicarsi degnamente e fedelmente quel monumento interessante.

La mia illustrazione sarà divisa in due parti. Nella prima tratterò dell'individualità dei singoli pittori senz'entrare in quistioni sopra il posto che conviene alle loro opere nel generale sviluppo artistico, e spiegherò

le stesse rappresentanze, le idee espressevi e le rispettive particolarità antiquarie. La quale esposizione ci servirà come base per la seconda parte, nella quale mi studierò d'inserire i dipinti recentemente scoperti nello sviluppo dell'arte etrusca.

I.

Tomba dei vasi dipinti.

(Mon. dell'Inst. vol. VIIII tavv. XIII, XIII[a] *- XIII*[c]*)*

I dipinti di questa tomba sono eseguiti da un pittore molto distinto e perfettamente conscio delle leggi dello stile arcaico in cui lavorava. I contorni sono tirati con una finezza maravigliosa e nelle loro mescolanze svariate si travede la perfetta conoscenza delle forme la quale dentro i limiti del suo stile era propria all'artista. Nel trattamento dei colori ammiriamo la stessa sicurezza della mano che armonicamente impone il colore sul piano da riempirsi senza sorpassarne i contorni. E cotale accuratezza non si limita soltanto alle figure umane dipinte nel sepolcro, ma anche ai concetti accessorj; basta riguardare i vasi posti sulla mensola dirimpetto alle figure danzanti: le loro forme come i loro dettagli sono espressi con una finitezza straordinaria.

Passando ora all'esame delle singole scene dipintevi, troviamo sulla parete dirimpetto all'entrata la solita scena di convito. Fu già congetturato dall'Ambrosch [1] e dallo Stephani [2] che le scene di convito dipinte nelle tombe spettano alla beata sorte di cui

[1] *de Charonte etrusco* p. 16.
[2] *der ausruhende Herakles* p. 22.

secondo l'idea degli Etruschi godevano i defonti, la quale congettura, come esporremo più tardi, riceve un appoggio positivo dai dipinti della prima camera della tomba dell'orco. [1] Imperocchè la credenza che nella beatitudine dell'eterna vita i godimenti della tavola occupassero un posto importante, era molto divulgata nell'antichità classica [2] e pare che, come tante altre idee, anche quella dalla Grecia abbia trovato l'entrata nell'Etruria e ricevutovi un carattere ancor più materiale. Esaminando i singoli concetti dei dipinti della tomba troveremo che nessuno di loro contraddice alla nostra supposizione, che cioè il defonto vi sia rappresentato in seno alla beatitudine eterna, anzi alcuni decisamente l'appoggiano. Vediamo un bell'uomo barbato nel fiore dell'età coricato sopra un letto con una donna elegantemente vestita di chitone ricamato ed in testa il *tutulus*. L'uomo tiene colla sinistra una colossale tazza dipinta di bianco, per il quale colore credo l'artista aver voluto esprimere l'argento, e protende la destra, quasi per carezzare il mento della donna. La quale colla destra fa un gesto repulsivo, mentre nella sinistra tiene la ben conosciuta corona profumata (ὑποθυμίς), della quale gli antichi solevano servirsi nei conviti [3]. A destra di chi guarda si vede un giovane coppiere in piedi con nella sinistra il *colum* e con due *simpula* nella destra. Essendo tutti questi utensili leggermente dipinti di giallo, pare probabile l'artista averli imaginati di bronzo dorato. A sinistra del letto siede sopra seggiola coperta di una pelle di liopardo o di lince una giovinetta non interamente adulta e sul di lei grembo un ragazzo ignudo salvo le scarpe

[1] Cf. la nostra pagina 18 sg.
[2] Il materiale spettante a cotal argomento con immensa dottrina è stato raccolto dallo Stephani *der ausr. Her.* p. 15 sg.
[3] Cf. Stephani l. s. p. 35 p. 111 sg.

rosse che porta ai piedi. La giovinetta è decentemente vestita di chitone bianco, *tutulus* rosso e scarpe dello stesso colore e tiene colla destra un' ὑποθυμίς. Il ragazzo la guarda, mentre avvolge il braccio destro attorno il di lei dorso; sulla sinistra di lui posa un uccello, sia un cigno, sia un'oca. Spira tutto il gruppo malgrado lo stile arcaico con cui è rappresentato, molto sentimento ed un non so che di casta ingenuità che mi fa supporre esservi rappresentati fratello e sorella, vale a dire la prole della coppia coricata sul letto. Riguardo l'uccello sulla sinistra del ragazzo basta ricordare che dagli scrittori come dai monumenti apprendiamo che volatili di diversa specie appartenevano ai più favoriti trastulli dei fanciulli di ricche famiglie [1]. E siccome era l'uso di mettere nella tomba tutto ciò ch'era stato caro al defonto nella vita terrestre supponendosi che il defonto ne godesse ancora nell'altro mondo, così non ci può far maraviglia il vedere anche nei nostri dipinti il ragazzo con in mano l'uccello favorito [2]. I poeti, quando descrivono l'esistenza delle anime dei defonti, ci offrono dei concetti affatto analoghi. Stazio [3] poetizza delle ombre di Bleso e di Glaucia:

Ipse manu gaudens vehit, et, quae munera mollis
Elysii, steriles ramos, *mutasque volucres*
Porxit et obtuso pallentes germine flores.

[1] V. Plaut. Capt. V 1002:
Nam ubi illo adveni, quasi patriciis pueris aut monedulae
Aut anates aut coturnices dantur quicum lusitent:
Itidem mi advenienti haec upupa qui me delectem datast.

[2] V. Plin. epist. IV 2: Habebat puer mannulos multos, et vinctos et solutos; habebat canes maiores minoresque; habebat luscinias, psittacos, merulas; omnes Regulus circa rogum trucidavit.

[3] Silv. II 1,203.

Gli uccelli sugli alberi nella tomba del triclinio (v. la nostra pagina 53 not. 2) naturalmente hanno un altro significato. Essi asserenano coi loro

Giace sotto il letto il fedele cane, animale favorito dal padrone mentre visse [1]. Nel fondo pendono corone, collane ed una cista ovale. In somma, il defonto anche nell'altro mondo si trova circondato dalle persone e dagli oggetti che gli erano cari in questa vita. Un albero di mirto chiude da ogni lato la scena di convito, mentre alberi della stessa specie sono disposti tra le figure danzanti dipinte sulle altre pareti. Il quale concetto anche, senza dubbio, è dovuto alle idee colle quali gli antichi adornavano il soggiorno dei beati. Già Pindaro [2] canta i prati ricchi di rose, degli alberi d'incenso e dei frutti aurei, mentre Aristofane [3] rammenta espressamente i boschetti di mirto, nella cui ombra dimorano le anime degli iniziati ai misteri. Ed essendo cotali alberi nella nostra tomba comuni alla scena di convito come alle scene di ballo, pare probabile che anche quest'ultime, riunite peraltro strettamente colla scena di convito, debbono interpretarsi nello stesso senso. Imperocchè anche i balli vengono rammentati tra i piaceri di cui godono i beati nell'al-

canti l'esistenza dei defonti, di maniera che i dipinti dell'anzidetta tomba possono illustrarsi mediante i versi coi quali Tibullo I 3,59 descrive l'Elisio:

hic choreae cantusque vigent, passimque vagantes
dulce sonant tenui gutture carmen aves etc.

Cf. anche Stat. Theb. VIII 194.

[1] In una tomba scoperta presso Sovana dal signor Francesco Marcelliani si trovò, come mi venne comunicato da questo benemerito nostro socio, presso lo scheletro dell'uomo lo scheletro d'un cane; la lama del coltello, col quale l'animale era stato ammazzato, si trovava ancora inficcata dietro la clavicola. Egualmente presso Anagni, come mi comunicò il signor Ambrosi, si scoprì lo scheletro d'un cane deposto in una rozza anfora di terracotta, mentre nella terra attorno il sig. Ponzi riconobbe chiare traccie di sangue coagulato. Cf. il passo di Plinio ep. IV 2 citato nella nostra pagina 10 not. 2.

[2] Thren. fragm. 106 ed. Bergk. Cf. Olymp. II 61 sg.

[3] ran. 156.

tro mondo [1]. Basta citare Aristofane [2], presso il quale Ercole descrivendo a Bacco l'esistenza degli iniziati nell'orco dice:

ἐντεῦθεν αὐλῶν τίς σε περίεισιν πνοή,
ὄψει τε φῶς κάλλιστον, ὥσπερ ἐνθάδε,
καὶ μυρρινῶνας καὶ θιάσους εὐδαίμονας
ἀνδρῶν γυναικῶν, καὶ κρότον χειρῶν πολύν.

I balli hanno luogo al suono della dobbia tibia, delle nacchere e di un istrumento a specie di guitarra. Sulla parete destra si trova innanzi ai danzatori una mensola (*κυλικεῖον*) [3] sulla quale sono posti tre vasi, mentre due tazze si trovano al disotto. Il cratere posto nel mezzo della mensola è dipinto di leggiere tinte giallastre e dovrà imaginarsi probabilmente di bronzo o di bronzo dorato. Le due anfore attorno e le due tazze sotto la mensola sono stoviglie con figure nere su fondo rosso. Le anfore fanno vedere delle scene ben conosciute anche da vasi conservati, l'una cioè un ballo di Satiri come p. e. il vaso pubblicato dal Gerhard *Auserl. Vasenb.* IV 317. 318, l'altra un giovane fra due cavalli, soggetto molto comune sui vasi a figure nere e forse per questo al mio sapere mai pubblicato.

Sorpasserebbe molto i limiti stabiliti alla nostra illustrazione il voler esaurire tutte le particolarità di co-

[1] Cf. il dialogo Axiocho p. 371 C. Tibull. I 3,59.

[2] ran. 154.

[3] Tali mensole si trovano dipinte nella tomba Querciola (v. la nostra p. 53 not. 3), in una tomba pestana (Ann. dell'Inst. 1865 Tav. d'agg. N), in una ceretana (Canina *Etruria marittima* I, 63. Bull. dell'Inst. 1847 p. 62), in una chiusina (Mon. dell'Inst. V 17), in un'orvietana (Conestabile *pitt. etr. scoperte presso Orvieto* tav. XI). Siccome la nostra conoscenza di tali utensili domestici generalmente si limita a quelli trovati nelle città campane distrutte dal Vesuvio, così, per conoscere lo stile usitato in epoche anteriori, le anzidette riproduzioni in pittura sono molto importanti.

stumi ed ornati visibili in questi dipinti. Gli ornati si chiariscono vicendevolmente con esemplari trovati in sepolcri. I grandi orecchini a forma di disco coi quali sono ornate le due figure femminili nella scena di convito, generalmente corrispondono con quelli trovati in Crimea nella tomba della sacerdotessa di Cerere [1]. Le collane con bulle attaccatevi sono conosciute in più esemplari [2]. Il cerchio che si attacca alla parte inferiore delle collane dipinte nel fondo, è vero, finora resta senza analogia tra i monumenti superstiti. Ma per comprendere l'acconciatura di cotale ornato può confrontarsi il cerchio con in mezzo un tondo graffito, pubblicato dal Micali *storia* 46,14, il quale senza dubbio faceva parte di una collana e vi era fermato coll' attaccaglio praticatovi nella parte superiore. La cista ovale appiccata nel fondo corrisponde generalmente con monumenti di questa specie trovati negli scavi di Vulci e di Palestrina [3].

Finalmente non posso fare a meno di rilevare una particolarità caratteristica per il successivo sviluppo dei costumi nell' Etruria ed importante per questo anche dal punto di vista cronologico. Imperocchè manca in questa tomba affatto l'uso delle corone di fiori e di foglie, mentre tutte le teste sono ornate di bende o ricamate o distinte con pezzetti di stoffa scura impostivi sopra. Siccome l'uso delle corone anche dai Greci è di data soverchiamente recente e pare probabile che gli Etruschi eziandio riguardo questo costume abbiano seguito

[1] *Compte-rendu de la com. imp.* 1865 Tav. II 1. 2.

[2] Mus. Gregor. I, 78. 81. Mon. dell'Inst. VI, 46. Cf. Micali *mon. in.* tav. 26,3, Inghirami *mus. chiusin.* I, 14,26. Gerhard *etr. Sp.* 74-83. 84. 111. 178.

[3] Cf. Schöne Ann. dell'Inst. 1866 p. 199. Cista somigliante a quella dei nostri dipinti ricorre sullo specchio a rilievi Tyskiewicz Bull. dell'Inst. 1869 p. 69.

i Greci, così, se in una tomba etrusca non esiste traccia dell' uso di siffatte corone, pare probabile che essa tomba appartiene ad un' epoca nella quale quell'uso non ancora si era introdotto, che essa è più antica di quelle dove si rincontra questa specie d'abbellimento. La quale conclusione naturalmente deve impiegarsi con grande precauzione; perchè poteva accadere che nella realtà l' antico costume si conservasse qualche tempo insieme col recente, o che una direzione artistica avvezza a rappresentare l' antico costume lo mantenesse nei monumenti figurati, mentre in realtà era già cambiato.

Tomba detta del vecchio.

(Mon. dell'Inst. vol. VIIII tav. XIV n. 1).

In questa tomba si è conservato soltanto il dipinto sulla parete dirimpetto all'entrata, mentre dalle altre l'intonaco è caduto. Rappresenta una scena di convito, vale a dire un vecchio con nella sinistra una tazza coricato sul letto insieme con una giovinetta che colla destra alzata gli offre un' *ὑποθυμίς*. A sinistra sta il coppiere, la cui figura è molto rovinata, ma mediante molte analogie ben riconoscibile. L' arnese frammentato che tiene colla destra, sarà stato il *colum* o il *simpulum*. Vi abbiamo da fare con un artista molto inferiore di quello della tomba dei vasi dipinti, sia che si riguardi la maniera di concezione, sia la capacità d'esecuzione. Mentre il pittore dell'anzidetta tomba si distingue mediante un ben sviluppato sentimento per il bello e la tendenza a nobilitare i soggetti da raffigurarsi, i dipinti della tomba del vecchio rivelano una tendenza interamente materiale. Sia anche che il ca-

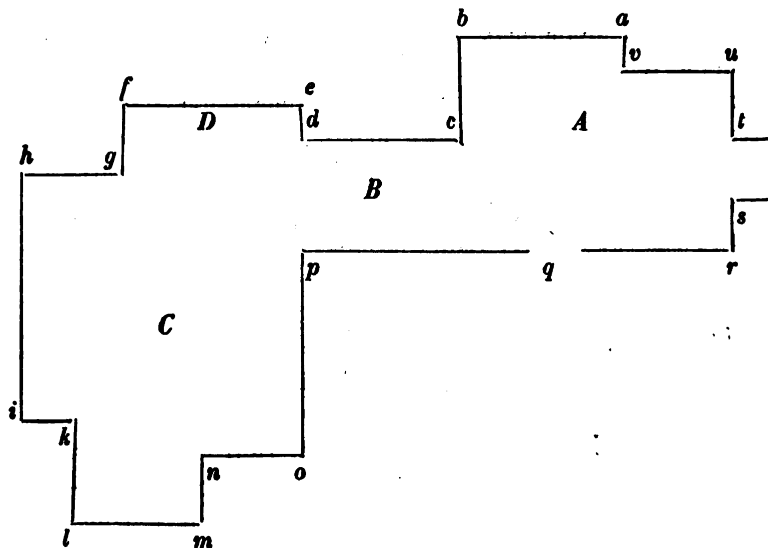
rattere dato alla scena in parte era chiesto dall'indole del protagonista, in ogni caso l'artista non si è studiato per niente a mitigare cotale carattere, anzi lo rappresentò schiettamente e forse l'esagerò. La figura del vecchio, accoppiato come si trova alla bella giovinetta, esprime una gioja sfrenata che quasi direi fa un' impressione comica. La giovinetta è ben lontana dalla ritrosia elegante colla quale si presenta la donna nella tomba dei vasi, anzi si dimena con abbandono pieno di allegria. Il disegno manca di sentimento; esso rende in maniera secca gli essenziali contorni dei corpi senza esprimerne le mescolanze; specialmente le estremità sono mal riuscite e rilevano grande incertezza della mano del pittore; in somma, mentre nella tomba dei vasi riconosciamo la mano di vero artista, quello che dipingeva la tomba del vecchio, apparisce piuttosto come un artigiano. Dall'altro canto, se si prescinde da questi difetti, non si può negare, che il pittore possiede una sufficiente vivacità di caratteristica, come si vede specialmente dalla rappresentanza del volto del vecchio la quale come tipo d'un vecchio *roué* tarquiniese merita un interesse particolare.

Le particolarità della rappresentanza non offrono difficoltà alla spiegazione. Comè nella tomba dei vasi manca affatto l' uso di corone erbacee. La testa del vecchio è ornata con una benda, mentre il *tutulus* della giovinetta vien attorniato da due bende che s' incrocicchiano. La corona che la giovinetta offre al compagno, è formata da striscie di stoffa blu, bianche e rosse. Alla parete dietro sono appiccate delle corone di stoffa rossa ed una collana con bulle attaccatevi. Non ardisco decidere, se il tondo con ornati, visibile sul *tutulus* della giovinetta, sia una rosetta attaccata al berretto o un orecchino posto per uno sbaglio

dell'artista un po' troppo in alto, benchè, secondo tutte le rispettive analogie, quest'ultima supposizione mi sembri più probabile. In corrispondenza colla ben conosciuta predilezione degli Etruschi per animali domestici vediamo sotto il letto due uccelli che paiono delle galline di Faraone.

Tomba dell'Orco.

(Mon. dell'Inst. vol. VIIII tav. XIV n. 2-5, tav. XV, tavv. XV^a - XVe).



La pianta della tomba dell'orco, che propongo colle riserve esposte al di sopra p. 7, mostra una disposizione molto irregolare dei singoli compartimenti. La quale irregolarità s'estende eziandio fino al trattamento dei soffitti. Imperocchè nella prima camera il nenfro al

soffitto è tagliato ad imitazione di uno strato di travi che formano una specie di tetto, incirca nella stessa maniera come p. e. nella tomba chiusina scoperta nel terreno del conte della Ciaja (Monumenti dell'Instituto vol. V tav. XXXII n. 4) ed in una tomba di Ceri (Visconti monumenti di Ceri tav. VI 1). Nel corridojo (B) che segue, il soffitto fa vedere dei cassettoni intagliati nel vivo nenfro. Mentre cotale decorazione arriva fino alla linea che riunirebbe i punti d e p della nostra pianta, in tutto il resto del sepolcro, nei compartimenti C e D, il nenfro del soffitto è lasciato rozzo e senza decorazione. Nella camera A e nel corridojo B osservai le traccie di alcune bacchette di ferro infisse nel soffitto; probabilmente erano destinate a reggere delle lampade e furono strappate, quando la tomba venne spogliata.

Si riconosce al primo colpo d'occhio che i dipinti delle tre camere sono eseguiti da diversi artisti. Quello che dipinse la prima camera, aveva la mano più fina di tutti ed eseguì tutte le parti degli affreschi, per quanto possiamo giudicare da ciò che n'è conservato, con eguale cura ed esattezza. I dipinti della seconda camera all'incontro fanno vedere una certa ineguälità di trattamento la quale sta in istretta relazione col posto che conviene a questi dipinti nel generale sviluppo artistico, e così sarà viemeglio illustrata nel secondo capitolo della nostra memoria.

Cominciamo coll' esame dei dipinti della camera dov'è praticata l' entrata (q) del sepolcro. Vi si sono più o meno conservati soltanto i dipinti della parete settentrionale e dell' orientale. La parete settentrionale non offre un solo piano, ma è in parte approfondata, in parte si avanza a formare una specie di risalto. Sulla parte approfondata sono rappresentate

le figure coricate colla grande iscrizione etrusca dipintavi sopra (Tav. dei Mon. XIV n. 2) [1], sulla parete più stretta [2] del risalto l'albero (Tav. XIV 3), sulla parete più lunga del risalto il *Charun* (XIV 4) [3]; le altre figure (XIV 5) si trovano sulla contigua parete orientale [4]. Di tutte le altre pareti l'intonaco è caduto.

Nei dipinti della parte approfondata, benchè abbastanza frammentati, facilmente riconosceremo la solita scena di convito, ma in confronto con altre rappresentanze di questo genere arricchita di più concetti. Avanti l'uomo che alzando la destra discorre colla donna coricatagli dirimpetto, è appoggiato uno scudo sul quale è dipinta un'iscrizione etrusca [5]. Disgraziatamente tutto il pezzo d'intonaco contenente lo scudo era caduto ed andato in frantumi poche ore prima che cominciai la revisione dei disegni. Così non posso garantire l'esattezza della copia dell'iscrizione dipinta sullo scudo; tutta la risponsabilità tocca al disegnatore. Ciò che subito attira l'attenzione di chiunque guarda questi dipinti, è la maniera strana, colla quale sono circoscritti i contorni della rappresentanza. Un orlo dipinto di blu scuro li circonda da tutte le parti; ma non è per niente regolare, anzi ora più stretto, ora più largo, esso offre delle forme particolarmente ondeggiate che a niente potrebbero meglio compararsi che a nuvole. Somigliante orlo di colore bigio scuro si trova anche nei dipinti di una tomba orvietana [6]. Ma non vi attornia tutta la rappresentanza, piuttosto esso vien

[1] Sulla nostra pianta a b.

[2] Sulla pianta a v.

[3] Sulla pianta u v.

[4] Sulla pianta u t.

[5] Uno scudo con iscrizione etrusca si trova anche su uno specchio presso Gerhard *etr. Sp.* I 112.

[6] Conestabile pitt. etrusche scop. presso Orvieto tav. VIII sgg.

impiegato soltanto dove i concetti delle figure sono dipinti col colore bianco dello stucco. Rilevando quest'ultimo punto di vista il ch. Conestabile [1] vi riconobbe un mezzo puramente artistico ed opinò, quell'orlo aver servito ad impedire che i concetti bianchi della rappresentanza si confondano col colore corrispondente del fondo. Non voglio negare che il pittore nella tomba orvietana si sia servito di questo maneggio anche collo scopo artistico supposto dal mio illustre amico; ma dubito che cotale punto di vista basti per spiegare il fenomeno in discorso. Imperocchè nella tomba orvietana esso si limita soltanto ai dipinti che si trovano nella parte destra del sepolcro e che rappresentano il defonto nella biga, Plutone, Proserpina ed il convito dei beati, mentre manca nei dipinti a sinistra dove si vedono i preparativi per offerte funebri. Sia anche che i dipinti delle diverse parti del sepolcro siano eseguiti da mano diversa, resterebbe molto strano il fatto che un mezzo artistico impiegato conseguentemente nell'una metà della stessa tomba, manchi affatto nell'altra. La quale riflessione mi rende probabile aver quell'orlo altra importanza da quella solamente artistica. Ed esaminando i nostri dipinti cornetani vengo confermato in quest'opinione. Imperocchè su queste pitture egli non attornia soltanto gli oggetti dipinti dello stesso colore bianco del fondo, anzi vi circonda quasi tutta la rappresentanza, di qualunque colore ne siano i concetti. Di più, mentre sui dipinti orvietani quell'orlo è relativamente stretto e trattato con una certa riservatezza da non attirare troppo l'attenzione dello spettatore, nei dipinti cornetani, egli si presenta molto largo ed offre tante modulazioni di

[1] Conestabile l. s. p. 110. Il Brunn Ann. dell'Inst. 1866 p. 183 adottò cotale opinione.

forma, che lo spettatore spregiudicato certamente vi riconoscerà un concetto d'un ben distinto significato. E come alla prima impressione a nuvole si riferisce il concetto in discorso, così credo che fossero appunto nuvole quelle volute esprimersi dai pittori. Se qualcheduno ne volesse ancora dubitare innanzi ai dipinti della prima camera del sepolcro di cui ora ci occupiamo, certamente abbandonerà cotale dubbio dopo aver esaminato i dipinti della seconda camera (Mon. VIIII tav. XV n. 1). Qui nella parete dove sono rappresentati Plutone e Proserpina, il fondo è coperto da nuvole tanto ben caratterizzate che deve svanire ogni dubbio. Appartenendo i dipinti della seconda camera ad uno sviluppo dell'arte più avanzato di quelli della prima, essi permettono la conclusione sopra il significato di concetti che nella prima sono rappresentati in maniera meno perfetta e meno corrispondente alla natura. Ed interpretati per nuvole essi concetti convengono molto bene alla scena rappresentata. Essi accennano l'orco tenebroso – lo *ζόφον ἠερόεντα* – dove accade la scena. Accettata quest'interpretazione, si spiega benissimo il fatto che nella tomba orvietana quell' orlo si limita alle rappresentanze dipinte a destra. Sono tutte scene che hanno luogo nell'orco: il convito dei beati innanzi il trono di Plutone e Proserpina, l'arrivo dell'anima d'un defonto nell'orco, come giustamente il Conestabile spiegò la biga con sopra un giovane. La scena dipinta a destra all'incontro, rappresentando preparativi di sacrifizj funebri, accenna gli onori offerti ai defonti in questo mondo dai superstiti e trattandosi di scene che passano su questa terra, la caratteristica delle tenebre dell'orco naturalmente è tralasciata. Così l'interpretazione del concetto in discorso corrisponde colla spiegazione proposta dal ch. Conestabile sopra il signi-

ficato delle composizioni dipinte nella tomba orvietana. La quale, mentre finora aveva tutta la probabilità intrinseca, ormai può riguardarsi come sicura. Nemmeno ho bisogno d'aggiungere quanto importante per la spiegazione dei dipinti etruschi in generale sia la confermazione del risultato, che cioè quelle scene di convito si riferiscono all'esistenza dei beati nell'altro mondo. Se finora in questo riguardo restava qualche dubbio, esso ormai deve svanire innanzi ai fatti che si rilevano dai dipinti della nostra tomba.

Sopra la scena di convito sono dipinte due iscrizioni riprodotte coscienziosamente sulla nostra tavola XIV n. 2 e 3. L'una di lettere più piccole comincia sul risalto della parete e, mancante della fine, si protende sopra le figure coricate sul letto. L'altra di lettere più grandi è dipinta più verso sinistra sopra le stesse figure.

Sul risalto della parete settentrionale vediamo uno di quelli demoni infernali con tanta predilezione rappresentati dall'arte etrusca. Di fattezze orribili, aperta la bocca che digrigna i denti, munito di grandi ale, egli procede a passi veloci tenendo con ambedue le mani il fusto di qualche arnese che non sarà stato altro che un martello; probabilmente la punta visibile al di sotto della rottura avrà appartenuto al ferro di quest'istrumento. Dell'epigrafe giunta a cotale figura è conservata soltanto la prima lettera. Benchè nello stato logoro della lettera possa dubitarsi se essa sia un ⅃ o un ↓, nondimeno credo giusta l'ultima lezione, rassomigliando la figura ai tipi ben conosciuti di *Charun*. La carnagione del demone è verde chiara, il naso adunco a guisa di becco d'aquila; un gran serpe s'impenna presso la sua spalla destra, mentre un altro è avvolto attorno lo stivale sinistro conservato. La nostra conoscenza di tali figure favorite dell'arte etrusca

sarà aumentata specialmente dai dipinti della seconda camera. Senza entrare in una ricerca speciale sopra di loro, osservo soltanto come l'arte etrusca nemmeno nella conformazione di queste figure era indipendente, ma seguiva anche qui le traccie dell'arte greca e specialmente di quella arcaica. Già nella descrizione dello scudo d'Ercole [1] le Κῆρες si presentano di carnagione cerulea, stridenti coi bianchi denti e munite di lunghe unghie, i quali concetti si ritrovano nelle rispettive figure etrusche. Egualmente sulla cassa di Cipselo [2] una Κήρ assiste al duello di Eteocle e Polinice... *ὀδόντας τε ἔχουσα οὐδὲν ἡμερωτέρους θηρίου, καὶ οἱ καὶ τῶν χειρῶν εἰσὶν ἐπικαμπεῖς οἱ ὄνυχες*, come scrive Pausania. I denti digrignati ricorrono negli antichi tipi delle Gorgoni, nel dragone in mezzo dello scudo d'Ercole e nei serpi sullo stesso scudo. Altri concetti visibili in quelli demoni infernali etruschi loro sono comuni colle rappresentanze greche delle *Erinnyes*, le quali sempre venivano imaginate in istretta relazione coll'orco [3]. E che già la fantasia dei Greci aveva popolato l'orco anche di demoni, la cui rappresentanza agli Etruschi poteva servire di modello, ce lo prova *Eurynomos*, demone della putrefazione esistente nella *nekyia* di Polignoto [4]. La di lui carnagione era di mezzo tra il ceruleo ed il nero; la bocca aperta faceva vedere i denti. Somigliante era la caratteristica del demone di Temesa il quale si presentava nella copia d'un an-

[1] v. 249 sgg.

[2] Paus. V 19,6. È interessante a vedere come anche un tipo analogo al Φόβος..... ἔχων τὴν κεφαλὴν λέοντος, come era rappresentato sulla cassa di Cipselo (Paus. V 19,4), si ritrova sopra un orcio chiusino: Micali *storia* 22, Inghirami *mus. chius.* I 34.

[3] Cf. Böttiger *kleine Schriften* I p. 189 sg.

[4] Paus. X 28,7.

tico dipinto veduta da Pausania [1] nero, di fattezze orribili, vestito di una pelle di lupo. Mentre i pittori greci nello sviluppo posteriore dell'arte popolavano l'orco non tanto di demoni che radicavano nelle credenze del popolo, quanto di figure allegoriche e personificazioni [2], anche quest'ultime figure potevano influire sopra le rappresentanze etrusche in discorso. Se Plutarco [3] specialmente ci parla di mostri in forma di fabbri che tormentano le anime degli avari, da tali o somiglianti figure probabilmente deriva il martello del *Charun* etrusco. Sia dunque che la fantasia degli Etruschi nella conformazione delle figure in discorso abbia esagerato e caricato corrispondenti concetti dell' arte greca, quest'ultima in ogni caso loro serviva di base.

Gli Etruschi facevano gran conto dell'impressione che tali figure orribili destavano sull'animo umano, ed accadeva anche nelle battaglie che i loro sacerdoti mascherati in tale guisa si slanciavano innanzi per spaventare i nemici [4].

Due figure, un giovane ed una giovinetta, coricate su d'un letto sono rappresentate anche sulla parete orientale, mentre le epigrafi dipintevi presso dichiarano appartenere ambedue i personaggi alla famiglia dei *Velchas*. Il giovane alza colla destra un piccolo ramo, le cui foglie rassomigliano all'alloro, la quale azione ci ricorda l'anzidetto passo di Stazio riferibile alle ombre di Bleso e di Glaucia [5].

[1] Paus. VI 6,11.

[2] Demosth. contra Aristogit. I 52. Vergil. Aen. VI 273.

[3] De sera num. vindict. cap. 22 (Dübner I p. 685. 686) Cf. Ambrosch de Charonte etrusco p. 55.

[4] Liv. VII, 17: sacerdotes eorum facibus ardentibus anguibusque praelatis incessu furiali militem Romanum insueta turbaverunt specie. Cf. Flor. I, 12. Frontin. strat. II, 4,18.

[5] V. la nostra pag. 10 nota 3.

Mentre le figure partecipanti alla scena analoga dipinta sulla parete settentrionale, in quanto restano conservate, sono individualizzate di maniera da determinarsi chiaramente per ritratti, quelle sulla parete orientale, benchè anche esse, come risulta dalle epigrafi aggiunte, si riferiscano a ben distinti personaggi, rivelano una beltà tutto ideale. La quale diversità di rappresentanza probabilmente ha da spiegarsi dalla diversa relazione nella quale i personaggi raffigurati si trovavano innanzi ai superstiti che esornavano il sepolcro. Fuor di dubbio la scena di convito dipinta sulla parete settentrionale si riferisce alla stessa persona, il cui corpo era deposto nella camera sepolcrale. Ed essendo la di lui individualità ben conosciuta ai superstiti, era molto naturale che il defonto fosse rappresentato colle sembianze che gli erano state proprie nella vita. Se dall' altro canto i *Velchas* non si presentano colle sembianze di ritratti, ma con tipi ideali, allora possiamo supporre la di loro memoria essere stata meno fresca presso i superstiti e congetturare essere essi gli antenati coi quali il defonto si trova riunito nell' altro mondo e gode dei piaceri della vita eterna. Per la rappresentanza di tali persone trapassate da lungo tempo, le di cui fattezze non vivevano più nella memoria dei superstiti, certamente poteva impiegarsi un tipo ideale.

La rappresentanza della seconda camera per i soggetti raffigurativi fuor di dubbio è la più interessante. Vi vediamo le divinità infernali e le ombre di alcuni eroi che anche nelle antiche poesie riferibili all' orco occupavano un posto ragguardevole. Disgraziatamente di cotale interessante composizione non è conservata che incirca la terza parte; in tutte le pareti si sono perdute più figure e de' dipinti della parete

orientale a quel che pare nulla più resta [1]. Così l'originario contenuto della composizione potrà ricostruirsi soltanto mediante confronti. Differendo quest'ultima ricerca alla fine di questo capitolo, esaminerò dapprima le singole figure e le loro vicendevoli relazioni.

Nella parte settentrionale [2] vediamo Plutone *(Aita)* assiso su trono e presso di lui Proserpina *(Phersipnei)* in piedi. Il re degli inferi protende la destra, quasi per dare degli ordini, verso un oplita tricipite che gli sta dirimpetto. Benchè l'epigrafe giunta a quest'ultima figura lasci dubbioso se abbia da lèggersi *Gelun* o *Gerun*, nondimeno l'oplita, come si rivela dalla sua particolare rappresentanza, non può essere altro che Gerione il quale dagli Etruschi sarà stato chiamato *Gerun*. La presenza di questo gigante nell'orco non ci può recare maraviglia. L'idea mitologica di Gerione generalmente offre molti punti di contatto con quella di Plutone, giustamente rilevati già dallo Schömann [3]. Come dimora di Gerione generalmente si supponeva l'estremo occidente [4] dove tramonta il Sole e dove esistono le porte della Notte, dunque appunto quella regione nella quale gli antichi solevano imaginarsi l'orco. Di più, siccome la fantasia dei poeti e degli artisti amava di accrescere il terrore dell'orco, introducendovi gli esseri formidabili della mitologia, così niente era più facile che aggiungere anche Gerione ai tanti mostri coi quali a poco a poco si era popolato

[1] È vero, che parte della muraglia restava ingombrata da terra e da tufa crollata ingiù dal soffitto. Ma la più grande parte della parete è scoperta e vi vediamo l'intonaco o cadutone o infiltrato di salnitro, di maniera che niente si riconosce delle rappresentanze dipintevi sopra.

[2] V. la pianta h g.

[3] *op.* II p. 199. Cf. Jacobs *verm. Schr.* VI p. 145 sg.

[4] Hesiod. theog. 294.

il regno infernale [1]. Come il pittore tarquiniese, così anche Orazio e Vergilio suppongono Gerione nell'orco. Anzi Orazio [2] lo tratta come una delle figure caratteristiche dell'inferno, dicendo di Plutone

qui ter amplum
Geryonen Tityonque tristi
conpescit unda,

mentre presso Vergilio [3] il gigante tricipite insieme con Briareo, colle Gorgoni, colle Arpie e con altri mostri si trova nel vestibolo dell'orco:

Gorgones Harpyiaeque et forma tricorporis umbrae.

Nei nostri dipinti Gerione è messo in relazione più stretta collo stesso re degli inferi, presentandosi egli come ministro che riceve gli ordini di Plutone e compie così le funzioni generalmente attribuite a *Hermes* [4].

La figura di Plutone corrisponde in generale a quella dello stesso dio visibile in una tomba orvietana [5], di modo che non può dubitarsi rimontare ambedue allo stesso originale. La sua testa è coperta delle spoglie di un animale di razza canina, sia di cane proprio, sia di lupo, non potendomi accordare col mio illustre amico Conestabile [6] che nella figura corrispondente della tomba orvietana suppose una pelle leonina. Siccome ognuno può convincersi del vero carattere di quest'attributo per il facsimile pubblicato nella nostra

[1] Ambrosch *de Charonte etrusco* p. 15 ne dà un elenco il quale però avrà bisogno di più supplementi. Cf. anche Cic. Tuscul. I 6.
[2] Carm. II 14,8.
[3] Aen. VI 289.
[4] Cf. Claudian. de rapt. Proserp. I 76 ff.
[5] Conestabile pitture etrusche scop. presso Orvieto. tav. XI.
[6] Conestabile l. s. p. 98.

tavola XV[a], così m'astengo dal rilevare le difficoltà che offrirebbero l' esuvie leonine supposte sulla testa di Plutone e propongo senz'ambage la mia opinione intorno il concetto in discorso. Credo che l'artista non voleva esprimere altra cosa che la Ἄϊδος κυνέη, vale a dire quel simbolo delle tenebre che circondano il re dell'orco:

Ἄϊδος κυνέη νυκτὸς ζόφον αἰνὸν ἔχουσα [1].

Il quale attributo era uno dei più caratteristici di Plutone. Mentre i Ciclopi prima del principio della titanomachia danno a Giove il fulmine ed il tuono, il tridente a Nettuno, Plutone riceve dalle loro mani quel berretto che spande l'oscurità attorno [2]. Siccome l'effetto proprio a quest'attributo nell'arte poteva esprimersi soltanto con grande difficoltà, così i pittori si sono serviti di un'espressione fondata sull'etimologia della parola. Imperocchè κυνέη originariamente significa pelle di cane. Restando cotale origine della parola chiara a chiunque capisce il greco, i pittori adornarono il capo di Plutone colla pelle canina, affinchè lo spettatore guardando cotest' acconciatura si ricordi dell' Ἄϊδος κυνέη e l'interpreti in questo senso. S'intende che questo concetto fondato sulla conoscenza della lingua greca non fu inventato dagli Etruschi, ma improntato dall'arte greca, alla quale cotale espressione etimologica non è per niente strana. Basta ricordare il conosciuto tipo di *Nemesis* il quale rappresenta la dea coll' inferiore parte del braccio diretta in alto, mentre la mano tiene un gherone dell' *epiblema* [3]. Siccome l' attenzione di

[1] Hesiod. sc. Her. 227.
[2] Apollodor. 1 2,1.
[3] Le repliche di questo tipo sono raccolte da Benndorf e Schöne *Bildw. d. lat. Mus.* n. 19. È vero, che il Friederichs *Bausteine* p. 392 n. 669 niega la simbolica supposta nel gesto del braccio sinistro e vi rico-

chiunque guarda le repliche di questo tipo, subito vien diretta sopra il braccio alzato, così pare molto ben fondata l'opinione di coloro che spiegano questo concetto etimologicamente. Imperocchè πῆχυς si chiama la parte del braccio che si stende dal gomito fino all'articolo della mano; ma nello stesso tempo πῆχυς significava la misura greca la quale dall' origine si era regolata secondo la lunghezza di quella parte del corpo. Essendo dunque *Nemesis* la dea che invigila, perchè nulla sorpassi la misura « μηδὲν ὑπὲρ τὸ μέτρον », pare infatti che l'artista inventore di questo tipo, rappresentando l'anzidetto concetto di maniera che immediatamente spicchi negli occhj, abbia voluto ricordare il doppio senso di πῆχυς ed accennare così la funzione essenziale della dea. Gli autori del catalogo del museo lateranense sostengono con ragione che questo tipo sia inventato nella migliore epoca dell'arte greca. Imperocchè mentre il tipo grandioso ed austero del volto, il severo trattamento delle pieghe rivela i contrassegni dell'arte degli ultimi decennj del quinto secolo, degna di lode si è la maniera colla quale l'artista ha saputo adattare quella simbolica all'idea intrinseca di *Nemesis* dandole in mano il lembo dell'*epiblema*, il quale gesto esprime molto bene la compostezza – αἰδώς – propria a questa dea.

Credo peraltro che quell' espressione dell'Ἄϊδος κυνῆ fosse propria ad un periodo relativamente antico dell' arte greca e, come tanti concetti arcaici abbandonati nello sviluppo ulteriore dell'arte greca, fu conservato dagli Etruschi. Imperocchè l' arte greca più

nosce soltanto l'espressione dell'αἰδώς propria alla dea. Ma quest'ultimo punto di vista non esclude per niente il primo, anzi la riunione di ambedue corrisponde collo sviluppo organico col quale l' arte greca cerca a rimpiazzare l'antica simbolica mediante concetti propriamente artistici.

avanzata, in quanto noi ne conosciamo i monumenti, rappresenta Plutone altrimente. Generalmente l'arte greca arrivata al libero sviluppo ha un'avversione decisa contro i simboli; abbandonandoli interamente o rimandandoli in posti secondarii, essa si studia di esprimere il carattere delle divinità nelle forme ben distinte del loro ideale. Così nelle statue di Plutone il carattere tenebroso del dio si riconosce dalla parte superiore della fronte un po' avanzata e coperta da folti capelli e dalla cupa espressione del volto. Nei dipinti vascolari il dio veste generalmente il costume dei re tragici nel quale alcune volte si sono introdotti concetti orientali che convengono bene al despota padrone del più grande numero di sudditi nell'universo. Così può essere che gli antichi talvolta supponevano l'"Αϊδος κυνῆ nella tiara propria a quel costume, benchè l'originario carattere del simbolo dell'oscurità non vi sia espresso per niente. Imperocchè Achille Tazio [1] spiega in questa maniera il berretto di Perseo il quale secondo la tradizione era appunto l'"Αϊδος κυνῆ. E vediamo anche che in alcuni dipinti vascolari il berretto di Perseo corrisponde a quello altrove proprio a Plutone.

Sopra la sinistra alzata di Plutone s'impenna un serpe. Vi supponeva primamente uno sbaglio del disegnatore e credetti che il dio, come sui dipinti orvietani, abbia tenuto uno scettro, attorno il quale il serpe s'attortiglia; ma un esame accurato dell'originale mi convinse essere il disegno esatto da tutti i punti di vista.

Proserpina che presso lo sposo si trova in piedi

[1] III 7: πῖλος δὲ αὐτοῦ τὴν κεφαλὴν καλύπτει· ὁ πῖλος δὲ ὑπηνίττετο τὴν "Αϊδος κυνέην. Cf. Hermann *die Hadeskappe* p. 6 sg. I tentativi dell'Ambrosch *de Charonte etrusco* p. 12 a dimostrare l'esistenza di quel simbolo su alcuni sarcofaghi etruschi giustamente sono stati rispinti dallo stesso Hermann l. s. p. 15.

colle fattezze di una severa beltà e con un'attitudine molto degna, ricorda l'epiteto datole dai poeti: ἀγαυὴ Περσεφόνεια. L'acconciatura della testa circondata di un diadema di serpi corrisponde con una testa frammentata visibile nei dipinti orvietani [1].

A sinistra dietro Gerione avanzano le traccie di un demone alato il quale, come si riconosce dalla carnagione bianca, era di sesso femminile.

Tutto il fondo è coperto da dense nuvole per caratterizzare l'oscurità dell'erebo, dove domina Plutone. Mancando cotale caratteristica nelle altre rappresentanze di questa camera, l'occhio dello spettatore quasi involontariamente vien diretto sopra la scena cui partecipano Plutone e Proserpina padroni dell'orco.

Rivolgendoci ora alla parete occidentale [2] che fa angolo coll'ora descritta, vi troviamo soltanto due figure abbastanza bene conservate, vale a dire di Mennone *(Memrun)* [3] e dell'ombra di Tiresia *(hinthial teriasals* [4]*)*. Dietro quest'ultima figura esistono gli avanzi di una figura virile con fasciatura bianca attorno il petto; mentre il braccio sinistro inviluppato in una clamide azzurra, a quel che pare, è diretta ingiù, la destra è appoggiata o piuttosto serrata sulla fasciatura. Mentre mi trovai nella tomba per rettificare i disegni, credetti che l'epigrafe giunta a cotale figura abbia da leggersi *eivas*, la quale però non è completa, seguendo

[1] Conestabile pitt. etrusche scop. presso Orvieto tav. IV 2.

[2] Vedi la pianta h i.

[3] Caratterizzato di maniera somigliante e significato colla stessa epigrafe, egli ricorre in uno specchio Gerhard *etr. Sp.* 290. Fabretti C. I. n. 1513 bis.

[4] Cf. l'epigrafe *hinthial. terasias* sullo specchio Mus. Greg. I 33, Gerhard *etr. Sp.* 240. Fabretti *gloss. ital.* p. 592. 1784. *C, I.* n. 2144 Un ragguaglio della letteratura sopra la parola *hinthial* vien dato da Noël des Vergers *l'Étrurie* Atlante p. 21, al quale s'aggiunge ciò che scrisse il Brunn Ann. dell'Inst. 1859 p. 358 ed il Gerhard *etr. Sp.* III 1 p. 204.

dopo la *s* il frammento d'un' altra lettera. Ricercando il significato di questa figura dobbiamo riflettere in primo luogo che si trova accoppiata a due personaggi, Mennone e Tiresia che nelle antiche *nekyie* occupavano un posto importante. Così pare probabile che anche il personaggio in discorso deve cercarsi in questo ciclo. E passando la rivista delle persone ovvie nelle *nekyie* descritte dalla poesia e rappresentate dall' arte, trovo soltanto una alla quale conviene la caratteristica data alla figura di cui ricerchiamo il significato. È Ajace figlio di Telamone introdotto egualmente nella *nekyia* dell'Odissea, come in quella di Polignoto. Imperocchè si raccontava, che Ercole immediatamente dopo la nascita di Ajace venne da Telamone e levò il bambino sulle braccia inviluppandolo nella pelle di lione [1]. Così Ajace dal contatto della pelle diventò invulnerabile, meno in un sito sotto l'ascella non toccato dalla pelle. La quale tradizione, a quel che pare, era ovvia anche al pittore del cratere Beugnot dove Ajace suicidandosi impunta la spada appunto sotto l'ascella [2]. Essendo così potrebbe darsi che nella figura dei nostri dipinti la fasciatura attorno il petto ed il gesto della destra accennino la ferita colla quale l'eroe volontariamente pose termine alla sua vita.

È vero che l'epigrafe, quale la lessi, non corrisponde colla supposizione, essere Ajace la figura in discorso, chiamando i monumenti finora conosciuti l'eroe costantemente AIꟻAS (*Aivas*) [3]. Ma non voglio negare

[1] Pind. Isthm. VI 75. Schol. Soph. Aiac. 833. Schol. Il. XIV, 404. XXIII 821 Lycophr. 455 sg.

[2] Mon. dell'Inst. II 8. Overbeck *Gal.* tav. 24 n. 2 p. 568.

[3] Tale è il nome in un vaso già Durand (Micali *mon. in.* tav. 38), su due vasi già Beugnot (Mon. dell'Inst. II, 8,9), su d'uno specchio (Gerhard *etr. Spiegel* 359), sui dipinti vulcenti (Mon. dell'Inst. VI, 31,32. Noël des Vergers *l'Étrurie* pl. 21). Siccome l'epigrafe nella nostra tomba lo lascia indeciso, se la terza lettera (da d. a s.) sia ꟻ o Ↄ, giova rammentare,

che alcune volte mi sorse il sospetto che nel copiare quell'epigrafe ho preso un A per un Ǝ, ciò che nello stato logoro delle lettere certamente non sarebbe imperdonabile. Ed ora siccome la tomba è stata ricoperta di terra, non sono nello stato di rettificare quel dubbio. Se le combinazioni da me proposte sono giuste, allora la lettera frammentata che segue, sarebbe un T, vale a dire la prima lettera del *patronymikon* che determina l'eroe come figlio di Telamone. Se ne giudichi come si vuole, in ogni caso la mia spiegazione trova un appoggio nella rappresentanza dell'ombra di Patroclo, com'è dipinta nella tomba vulcente [1]. Imperocchè l'eroe non vi è munito di corazza, come suppose p. e. il Brunn; piuttosto il di lui petto è circondato da una fascia che vien retta da bende strette attaccate sulle spalle, mentre il corpo al di sotto di quella fascia dipinto del colore della carnagione fuor di dubbio è ignudo. Nemmeno saprei spiegare l'esistenza di cotale fascia altrimente che dall'intenzione del pittore di accennare la ferita che cagionava la morte dell'eroe. Lo stesso vale finalmente anche della fasciatura bianca che sui nostri dipinti circonda il petto e la spalla sinistra di Mennone [2]. Ed infatti, se gli artisti volevano accennare la morte violenta dei rispettivi personaggi, quasi necessariamente dovevano ricorrere a tal mezzo d'espressione. Imperocchè il rappresentare le stesse ferite era impossibile, perchè allora sarebbe stato ne-

che ƧAƆIA si trova su due specchj (Gerhard *etr. Sp.* 234; sul ruotolo in mano della Lasa Gerhard *etr. Sp.* 359) e sopra uno scarabeo (Millin *gal. myth.* pl. 171 bis n. 602). Cf. Fabretti *gloss. it.* p. 49. s. v. Tutt'altro significato ha il nome *Evas* ovvio sullo specchio pubblicato dal Gerhard *etr. Spiegel* III tav. 235,1 p. 219 e con ragione da Lanzi saggio II p. 224 spiegato per figlio di Eos (Ἠῶος), vale a dire Mennone. Cf. Fabretti *gloss. it.* p. 422 s. v. Ann. dell'Inst. 1861 p. 155 sg.

1 Mon dell'Inst. VI, 31. Noël des Vergers l'*Étrurie* pl. XXI.

2 Anche presso Filostrato εἰκ. I 7 Mennone è ferito nel petto.

cessario di esprimere anche gli affetti prodotti da loro nelle rispettive figure. Siccome cotale maniera di rappresentanza non era nell'intenzione degli artisti, così l'anzidetta acconciatura si offriva come uno spediente molto commodo. E può essere che anche il costume della vita reale dettava tale rappresentanza. Imperocchè col ben conosciuto studio degli antichi di dare ai corpi dei morti un bell'aspetto [1], non sarebbe stato affatto strano, se si fosse procurato di nascondere le ferite nei corpi degli uccisi in guerra. Il quale uso corrisponderebbe perfettamente col sentimento degli antichi, benchè non mi sia riuscito di trovare un passo degli autori che positivamente lo testifica.

Segue più a sinistra avanti la figura ora illustrata un vecchio di venerabile e quasi direi cupo aspetto. I di lui occhj sono chiusi; il capo è un po' inchinato come per ascoltare; le mani quasi con una certa ansietà tengono un bastone. La quale caratteristica è tanto chiara che appena fa d'uopo ricorrere all'epigrafe aggiunta per riconoscere l'ombra di Tiresia. La cecità è espressa in maniera maestrevole in tutta l'attitudine della figura. Nel volto e specialmente nella bocca, il cui angolo è tirato un po' in giù, regna un'espressione malinconica. Anche il trattamento dei vestimenti è molto ben adattato al carattere della persona. Sono di una semplicità grave e severa; il manto tirato sopra l'occipite serve a rilevare vieppiù l'esistenza concentrata del cieco profeta. Vi corrispondono anche i colori scelti dal pittore con fino accorgimento; sono tutti scuri ed austeri; il manto è blu scuro con chiaroscuri grigiastri ed orlo distinto con semplici ornamenti bian-

[1] Cf. *Ilias* 22,71. 370. 24,420. Anche presso Vergilio *Aen.* VI 494 l'ombra di Deifobo nasconde colle mani le traccie dei terribili insulti inflittigli dagli Achei.

chi e rosso-brunastri; il chitone è di un cupo giallastro, mentre l'ornato dell'orlo mostra gli stessi colori come quello del manto.

Forma un contrasto deciso con Tiresia Mennone posto avanti di lui. Egli si presenta da bell'uomo nel fiore dell'età con lunghi capelli biondi e barba nera coltivata con eleganza. Involontariamente ci sovviene innanzi tale figura delle parole di Ulisse nell'Odissea [1], dove, parlando dei fatti di Neottolemo e della vittoria riportata da lui sopra Euripilo, dice di quest'ultimo:

κεῖνον δὴ κάλλιστον ἴδον μετὰ Μέμνονα δῖον.

L'espressione del volto è fiera; la destra riposa leggiermente sopra un bastone; un manto, nel quale sono ricamati eleganti ornamenti e teste umane, gli cade sul braccio sinistro e sul dorso. Tutto l'insieme della figura spira vigore sì, ma nello stesso tempo eleganza e quasi direi una mollezza lussuriosa. Già Polignoto nei dipinti eseguiti a Delfi diede a Mennone una caratteristica somigliante. La di lui clamide era ricamata — ciò che Pausania riferisce soltanto nella figura di Mennone — e faceva vedere figure di uccelli interpretate dal periegeta per gli uccelli, i quali certi giorni dell'anno visitano la tomba dell'eroe ed aspergono gli alberi che vi si trovano sopra coll'acqua del fiume *Aisepos* [2]. Pare che l'analogia dei despoti asiatici, ben conosciuti ai Greci all'epoca di Polignoto, abbia contribuito ad introdurre nella rappresentanza di Mennone concetti di questa specie. C'era anche una tradizione, secondo la quale Mennone non veniva dall'Etiopia in ajuto ai Trojani, ma da Susa in Persia, di modo che

[1] XI 522.
[2] Paus. X 31,5.

tanto più facilmente poteva riguardarsi come predecessore del re dei Persi [1]. Ed infatti, esaminando il carattere della testa di Mennone nei nostri dipinti, troveremo certi concetti di un carattere quasi direi orientale che ci ricorda fino ad un certo grado l'ideale di Bacco barbato sviluppato sotto influenza di idee analoghe. Vi osserviamo generalmente la stessa riunione di forza e di mollezza, mentre la conformazione delle labbra, principalmente quella dell'inferiore un po' prominente, corrisponde decisamente colle teste di Bacco barbato e diversifica abbastanza dalla rappresentanza di questo concetto nelle altre figure del nostro sepolcro.

Più a sinistra avanzano le traccie di un demone alato; ma nello stato, in cui disgraziatamente si trova questa figura, non si può determinarne nemmeno il sesso.

Ci resta a parlare dei piccoli esseri di forma umana dipinti di nero, i quali si arrampicano ai rami dell'albero sfogliato esistente tra Tiresia e Mennone. Alcuni di loro sembrano essere itifallici; generalmente le loro forme e gesti fanno un'impressione piuttosto scurrile. Debbo confessare che non mi è riuscito trovarne una spiegazione soddisfacente da tutti i punti di vista; ma, a provare che ho fatto il mio possibile per indovinarne il significato, accennerò le congetture che mi sorsero innanzi ad esse.

Trovandosi quelle figure sull'albero posto tra Mennone e Tiresia, qualcheduno potrebbe essere inchinato a metterle in relazione con uno di questi eroi e supporre un'analogia nei dipinti delfici di Polignoto, il quale, per caratterizzare Mennone rappresentato col

[1] Paus. X 31,7. Diodor. II 22. Anche la descrizione di Mennone presso Filostrato εἰκ. I 7 rileva concetti analoghi: σκόπει γάρ..... ὅσος δὲ τῶν βοστρύχων ἄσταχυς, οὓς, οἶμαι, Νείλῳ ἔτρεφεν.

tipo greco come re degli Etiopi, gli aggiunse la figura d'un moro [1]. Tuttavia cotale analogia non è per nulla stringente, mancando a quelle figure, salvo il colore nero, tutti i contrassegni caratteristici della razza etiopica.

Vergilio [2] poetizza d'un olmo esistente nel vestibolo dell'orco, dai cui rami dipendevano i diversi sogni. Ma, per spiegare così le figure in discorso, si oppone la loro rappresentanza scurrile che non corrisponde colla descrizione di Vergilio e difficilmente può riunirsi col carattere dei sogni.

Si potrebbe pensare anche che il pittore mediante quelle figurine abbia voluto accennare l'immensa schiera delle ombre anonime pervaganti il Tartaro. Siccome esse aggrappansi particolarmente ai rami dell'albero, così potrebbe confrontarsi un conosciuto passo di Omero [3] che a nottole paragona le ombre svolazzanti nell'orco. Tuttavia nè il tipo di quelle figurine nè i loro gesti corrispondono coi fantasmi nebulosi, come i Greci imaginavano le ombre. Meglio convengono i loro concetti ai *lemures* o *larvae* delle credenze italiche [4], benchè il carattere scurrile attribuito ai *lemures* dal nostro Goethe, nella seconda parte del Faust, al mio sapere non sia testificato positivamente da nessun autore antico. E sebbene tra le congetture proposte sopra il significato di quelle figure quest'ultima sembri la più probabile, resta sempre strano, che l'artista, volendo accennare l'immensa folla delle ombre vaganti nell'orco, popolasse di cotali figurine soltanto l'albero esistente tra Mennone e Tiresia, mentre quello avanti il supposto Aiace n'è privo.

1 Paus. X 31,7.
2 Aen. VI 282 sg.
3 Od. XXIV 6.
4 Cf. Pers. V 185: *nigri* lemures. Ovid. Ibis 142: ossea larva. Seneca ep. mor. III 3: larvalem habitum nudis ossibus cohaerentem. Anth. lat. V 33: maciemque larvalem (Meyer vol. II p. 232 n. 1647,12).

Alcuni frammenti di pittura e di epigrafi aggiunte, i quali sulla stessa parete si trovano vicino all'angolo che essa forma colla parete meridionale, sono troppo poco rilevanti per entrarne in discorso. Sono essi incisi sulla nostra tavola XV n. 3ª e 3ᵇ.

La rappresentanza di figure mitologiche esistenti nell'orco era continuata anche sulla parete meridionale. Ma a quel che pare dai dipinti superstiti, vi erano disposti gli scellerati che nell'orco soffrono la debita punizione. Se esaminiamo gli avanzi delle pitture dalla sinistra alla destra, troviamo primamente un'ala dipinta in blu, frammento di qualche demone infernale insignito per l'epigrafe *tupi sispes*. Segue poi altro demone di carnagione grigiastra che procede a passi veloci; il fusto che tiene nella destra, probabilmente era il manico d'un martello, solito attributo del *Charun* degli Etruschi [1]. Immediatamente dopo questa figura la parete si avanza in guisa di pilastro, di modo che la coda del serpe che s'impenna dietro *Charun*, arriva fino sul fianco più stretto [2] della parete avanzata. Su quel fianco vediamo assiso un giovane che con espressione melanconica nel bel viso guarda ingiù. Essendo egli dall'epigrafe aggiunta *(These)* dichiarato per Teseo, non si può dubitare che il giovane assisogli dirimpetto sia Piritoo. Ambedue si trovano prigionieri nell'orco per cagione dell'impresa sacrilega che avevano arrischiata, cioè di rapire Proserpina [3]. Sta presso un ter-

1 Tutte queste figure si trovano sulla parete l m della pianta.

2 Sulla pianta m n.

3 Cotal mito già venne trattato nella *Minyas* Paus. X, 28,2 e più tardi da *Panyasis* (Paus. X, 29,9). Cf. Diodor. Sic. IV, 63. Plut. Thes. 35. Apollodor II, 5, 12. Schol. Aristoph. equ. 1368. Vergil. Aen. VI, 393, 601. 617. La scena come Teseo e Piritoo vengono vincolati, è rappresentata in un'anfora Jatta *Arch. Zeit.* 1844 tav. 15; *Denkm. d. a. K.* I, 68,862. La scena come Ercole cerca a liberarli, con ragione si è riconosciuta sopra un rilievo Albani Zoega bassiril. II, 103. Cf. Petersen *Arch. Zeit.* 1866 p. 258.

ribile demone alato il quale secondo l' epigrafe giuntagli si chiama *Tuchulcha;* due serpi s'impennano sopra la di lui fronte; un becco d'aquila sporge dal luogo, dove la fisionomia umana ha il naso e la bocca, e largamente spalancato pare che faccia uscire orribili suoni. Il demone alza colla sinistra sopra la testa di Teseo un serpe furibondo.

L'idea di tali punizioni inflitte agli scellerati nell'orco è abbastanza antica. Già nell' *Axiochos*, dialogo platonico [1], dove si descrivono quelle punizioni, si rammentano gli animali che con aguzze lingue dardeggiano i condannati e le Furie (Ποιναί) che li tormentano con fiaccole. Ricorrono tali concetti anche presso i poeti latini i quali talvolta paiono ispirati da rappresentanze figurative analoghe ai nostri dipinti [2].

Fuor di dubbio, essendo la mano destra di Teseo chiaramente diretta verso Piritoo, i due giovani erano rappresentati in qualche relazione fra loro, la quale adesso nello stato frammentato dei dipinti disgraziatamente non si può più determinare. *Panyasis* [3] poetizzò che restavano magicamente attaccati sulle loro sedie senza potersene alzare. Polignoto [4] dipinse Teseo assiso su sedia con in mano due spade, la propria e quella dell'amico, e Piritoo presso guardante melanconicamente le armi, quasi se pensasse come esse sono inutili nel loro presente sfortunio.

[1] cap. XIII p. 372.

[2] Vergil. Aen. VI, 605: Furiarum maxima iuxta
accubat. . . . .
exurgitque facem attollens atque intonat ore.
570: continuo sontis ultrix accincta flagello
Tisiphone quatit insultans torvosque sinistra
intentans anguis etc.
Cf. anche Stat. silv. II, 1,185.

[3] Paus. X, 29,9.

[4] Paus. X, 29,9.

Sul fianco più lungo del risalto [1] è dipinta una tavola (κυλικεῖον), sopra la quale sono posti cinque vasi dipinti generalmente di color d'oro. In ogni fianco della tavola due anfore sono simmetricamente opposte che vengono portate in spalla da figure di Sileni inginocchiati, il quale concetto era molto usitato nell' arte antica e ricorre svariatamente modificato anche in altri monumenti superstiti [2]. Un largo bacino e due anfore sono posti avanti la tavola. Sta presso un giovane coppiere veduto di faccia con un *colum* nella sinistra ed alla destra un orcio, mentre un demone alato di carnagione molto delicata procede in direzione opposta, tenendo nella sinistra un grande *alabastron*; egli alza la destra, il cui indice, a quel che pare, è disteso – il quale gesto si riferisce senza dubbio alle figure ora distrutte che originariamente erano dipinte sulla contigua parete orientale.

Prima di entrare nelle particolarità di questa rappresentanza, abbiamo a ricercare come essa possa riunirsi colle scene infernali che coprono le pareti finora descritte di questa camera. Ce ne danno lo schiarimento i dipinti della spesso mentovata tomba orvietana [3], dove cotale mensa imbandita di vasi ed analoga figura di coppiere si trova immediatamente avanti il trono di Plutone e Proserpina. Qui il volto del coppiere come i suoi passi sono diretti verso il convito di quelli che si trovano in seno all' eterna vita, la quale scena è dipinta sulla parete contigua. Siccome cotale analogia ben determinata esiste, così non dubito

[1] Sulla pianta n o.

[2] *Mus. Pio-Cl.* VII, 4. In tale guisa i Sileni sono impiegati anche nell'*hyposkenion* del teatro di Bacco ad Atene. Talvolta anche le figure di barbari sono composti nella stessa maniera. V. *Mus. Pio-Cl.* VII, 8. Cf. Benndorf e Schöne *Bildw. d. lat. Mus.* n. 527.

[3] Conestabile pitt. etr. scop. presso Orvieto tav. XI.

che anche la rappresentanza corrispondente nel nostro sepolcro abbia avuto una relazione analoga e che essendo distrutti i dipinti della contigua parete orientale, vi si debba supporre il convito dei beati, come si è conservato nella tomba orvietana.

Mentre il significato del coppiere è chiaro, non è nemmeno difficile a determinare il carattere del demone coll'alabastro. Egli corrisponde alle figure femminili munite di alabastro e spilla di toeletta (*discerniculum*), le quali, talvolta insignite coll'epigrafe *Lasa*, spesso ricorrono sugli specchi etruschi [1]. Se egli si avvicina ai banchettanti ch'abbiamo supposti sulla parete contigua, l'intenzione dell'artista non può essere stata altra che di esprimere, come i beati, mentre godono delle gioje del convito, ricevono anche i preziosi unguenti inseparabili da ogni festa nell'antichità classica. I quali loro vengono somministrati non da un essere mortale, ma da un demone.

Il braccio superiore sinistro del coppiere egualmente come del demone è ornato da un'armilla, dalla quale pendono oggetti tondi in guisa di *bullae*. Ornati di questa specie si trovano spesso nelle figure degli specchi etruschi [2].

Per riassumere finalmente il contenuto dei dipinti di questa camera, come l'abbiamo studiato a ricostruire, vediamo che tutta la scena accade nell'orco. Presiedono Plutone e Proserpina; come in una tomba vulcente [3], i diversi destini delle anime nell'orco sono accennati mediante ben conosciuti personaggi mitologici che già dall'antico nelle *nekyie* occupavano un posto importante. Dall'un canto troviamo degli eroi distinti per

1 Cf. Roulez Ann. dell'Inst. 1862 p. 181.
2 Gerhard *etr. Spieg.* 83, 86, 117, 164.
3 Mon. dell'Inst. VI, 31 sg. Noël des Vergers *l'Étrurie* pl. XXI sg.

valore o sapienza, dall'altro degli scellerati che soffrono la merita punizione. Le anime di coloro che erano deposti in questo sepolcro, godono dei piaceri che durante la vita loro erano i più cari e che la fantasia degli Etruschi supponeva anche nell'orco come ricompenso della virtù mostrata nella vita terrestre.

Una specie di nicchia praticata nella camera per la quale si passa per entrare nella camera dell'orco, ci rappresenta in un dipinto molto frammentato una scena dell'Odissea, vale a dire Ulisse che conficca il palo nell'occhio di Polifemo [1]. Nè la concezione nè l'esecuzione è molto distinta. Specialmente la rappresentanza del Ciclope apparisce molto caricata. Mentre per raffigurare il corpo, a quel che pare, serviva come base un tipo silenesco, la testa coll'immenso occhio nel mezzo della fronte, coll'orecchio colossale, col mento sproporzionatamente piccolo ha un carattere del tutto mostruoso ed unico tra le rappresentanze di Polifemo finora conosciute. Specialmente si trova in opposizione colla solita rappresentanza del Ciclope il fatto che l'occhio solo sulla fronte è espresso, mentre gli altri due proprii alla forma umana sono tralasciati, benchè si vede chiaramente il pittore aver voluto mitigare la mostruosità di cotale conformazione, caratterizzando l'azione in maniera che dal palo inficcato nell'occhio di Polifemo la pelle frontale vien tirata ingiù e copre così parte del sito, dove nel volto umano dovrebbero trovarsi gli occhj. Nella posa la figura del Ciclope rileva qualche parentela colla maniera nella quale Polifemo è rappresentato su urne etrusche riferibili allo stesso mito [2], di modo che potrebbe pensarsi ad un originale comune di que-

[1] La figura di Polifemo si trova su f e della pianta, quella di Ulisse in gran parte su f g, la gregge del Ciclope su e d.

[2] V. p. e. Overbeck *Gal.* tav. 31,12

ste figure. L'esecuzione è rozza; le linee sono molto grossolane e prive di sentimento; il pittore le dipinge ora più larghe, ora più strette del tutto arbitrariamente, senza lasciar determinarsi dal carattere dei concetti da raffigurarsi; i colori sono imposti con poca attenzione e sorpassano spesso i rispettivi contorni. I singoli concetti della rappresentanza non offrono difficoltà alla spiegazione. L'oggetto quadrato dipinto di grigio che si vede nel fondo della scena, a quel che pare, accenna la pietra colla quale Polifemo chiudeva la grotta in cui dimorava. Dietro Polifemo vediamo la di lui greggia, più arieti, l'uno di cui giace sopra una specie di risalto.

II.

Negli Annali dell'anno 1863 p. 336 illustrando i dipinti della tomba tarquiniese detta del citaredo, profittai di quell'occasione per accennare lo sviluppo della pittura etrusca fino al periodo nel quale l'influenza greca vi prese una decisa preponderanza. Il Sig. Brunn dal canto suo nella pubblicazione dei dipinti della tomba Bruschi [1] passò in rivista la storia della pittura etrusca, ed in parte convenne coi miei risultati, in parte vi si oppose. Gran conoscitore dell'arte etrusca come egli è, la scienza può tirare molto frutto dal suo lavoro. Ed io per inserire nello sviluppo dell'arte i dipinti recentemente scoperti, non posso fare a meno di soggettare le opinioni del Brunn e specialmente quelle che si trovano in contraddizione colla classificazione da me proposta, ad un esatto esame, il quale spero sarà tanto più utile, in quanto

[1] Mon. dell' Inst. VIII, 36. Ann. dell' Inst. 1866 p. 422 sg.

che ebbi la fortuna di potere studiare durante ripetuti soggiorni a Corneto tutte le pitture conservate, e così le mie osservazioni si fondano sopra gli originali stessi.

Nel giudicare qual posto nello sviluppo artistico convenga ai dipinti recentemente scoperti, mi limiterò per ora soltanto alla pittura tarquiniese e generalmente lascierò fuori di confronto i monumenti di altre città etrusche. Imperocchè l' osservazione del Brunn, che cioè le diverse condizioni che determinarono la civiltà delle singole città etrusche, abbiano prodotto anche un diverso andamento delle rispettive arti, ha tutta la probabilità intrinseca, e trova appoggio in alcuni fenomeni relativi specialmente al più antico periodo di pittura, benchè, se si prescinde da Tarquinii, la nostra conoscenza dell' arte delle singole città sia troppo limitata per poter seguire più dettagliatamente l' individualità di ognuno sviluppo. In ogni caso la nostra ricerca procederà da base più soda e sarà nello stesso tempo più chiara, se la limitiamo per ora soltanto a Tarquinii, dal cui suolo provengono i dipinti che pubblichiamo, mentre speriamo che nuove scoperte annunziateci dalla Toscana ci daranno l'occasione di rischiarare vieppiù anche l'andamento dell' arte in alcune altre città dell' Etruria.

Il più antico sviluppo della pittura tarquiniese finora ci è conosciuto mediante tre tombe chiamate del morto [1], delle iscrizioni [2], del barone [3]. Riguardo il carattere ed

[1] Mon. dell' Inst. II, 2. Mus. Greg. I, 99. Canina *Etruria marittima* II, 82.

[2] Vien chiamata anche ,, tomba che guarda Tarquinii ". Mus. Greg. I, 103. Canina *Etruria marittima* II, 87. Hittorff *l' architecture polychrome* pl. 19 n. 5. Nell' opera non pubblicata di Stackelberg e Kestner essa è raffigurata sulle tavole XX sg.

[3] Chiamata anche ,, tomba del mezzo dei monti rozzi ". Micali *storia* tav. 67. Mus. Greg. I, 100. Canina l. c. II, 86. Hittorff l. c. pl. 19 n. 8. Stackelberg e Kestner tav. XXVIII sg.

il termine di cotale sviluppo l'opinione di Brunn va d'accordo con quella da me proposta. Vi troviamo un' arte arcaica nella quale lo spirito nazionale etrusco domina con soverchia forza. Esso periodo che per amore di brevità corrispondentemente al suo carattere artistico chiameremo il tuscanico, dura finchè l'arte greca di maniera decisa influisce sull'andamento della pittura tarquiniese e modificandone il carattere nazionale ora con più, ora con minore forza introduce un nuovo sviluppo che può riguardarsi come il secondo periodo. Per se pare improbabile che il recente sviluppo subito rimpiazzasse quello antico; anzi la transizione dall'uno all'altro si sarà adoperata a poco a poco, di modo che non possiamo maravigliarci di osservare in certi dipinti quasi direi uno stadio di mezzo tra i due sviluppi. In ogni caso i dipinti delle ~~due~~ tombe che pubblichiamo, sono posteriori a quelli delle tombe del morto e delle iscrizioni. Più difficilmente si giudica delle loro relazioni colle pitture della tomba del barone, con ragione dichiarate dal Brunn per le più recenti tra quelle finora conosciute del primo periodo, di maniera che preferisco di lasciar intanto queste pitture fuor di confronto.

Generalmente i dipinti del periodo tuscanico rappresentano delle scene, dove le singole figure restano scostate tra loro e disposte quasi in guisa di rilievo; le scene di convito nelle tombe recentemente scoperte all'incontro colla loro composizione più svariata, nella quale spesso i singoli concetti si coprono e s'incrocicchiano, fanno riconoscere un passo più avanzato verso la maniera propriamente pittorica. Così già nella scelta della scena a raffigurarsi i due artisti rappresentano la transizione al periodo susseguente, nel quale la stessa scena è diventata l'usuale decorazione della parete dirimpetto

all' entrata. Altro progresso risulta dall'esame della caratteristica psicologica delle figure delle due tombe. La maniera con cui nella tomba del vecchio è espressa l'allegria che il vecchio risente dirimpetto alla bella giovinetta colla quale è sì aggradevolmente aggruppato, non trova analogia nelle tombe finora conosciute del periodo tuscanico. Il quale fatto riesce tanto più importante, in quanto abbiamo veduto che il pittore di questa tomba non era molto valente, anzi apparisce generalmente inferiore agli artisti che dipinsero le tombe del morto e delle iscrizioni. Dunque difficilmente in quella perfezione di caratteristica potrà riconoscersi una sua virtù individuale, per la quale egli capitanasse lo sviluppo artistico contemporaneo; piuttosto vi avremo da supporre il riflesso dell'avanzamento generale dell'arte. Anche i dipinti della tomba dei vasi rivelano dentro i limiti dello stile arcaico grande perfezionamento nei caratteri dei varii individui. Nel volto dell' uomo coricato sul letto riconosciamo una gioja mescolata di altera degnità, nelle mosse della donna un'eleganza un po' ricercata, nelle figure finalmente della giovinetta e del fanciullo un sentimento molto ingenuo che spande sopra l'intiero gruppo un non so che di innocenza. È vero che questa caratteristica è ancora legata e si travede piuttosto dietro il velo dello stile arcaico; ma nondimeno essa rappresenta un gran progresso in confronto coi dipinti delle tombe delle iscrizioni e del morto. Vi corrisponde anche il trattamento dei panneggiamenti. Mentre nelle tombe del morto e delle iscrizioni i panneggiamenti, anche quando le figure sono rappresentate con mosse più agitate, pendono schiettamente attorno il corpo, il pittore della tomba dei vasi si è studiato a rappresentarli svolazzanti. Vi s'aggiunge finalmente un

altro fenomeno molto significante che mi fa attribuire la tomba dei vasi dipinti piuttosto ad uno stadio avanzato di sviluppo. Imperocchè abbiamo veduto, come il secondo sviluppo della pittura tarquiniese che segue dopo quello in cui domina lo spirito tuscanico, riposa sopra l'influenza decisa dell'arte greca. Ne' nostri dipinti si scorgono chiaramente le traccie di questa influenza. Lo spirito tuscanico che tende ad una pretta imitazione della natura, vi è abbastanza modificato ed indebolito. È vero che i costumi sono gli antichi etruschi e corrispondono a quelli visibili nelle pitture del periodo tuscanico. Le donne sono munite del *tutulus* nazionale; le vergogne dei danzatori sono avvolte di panni – segno chiaro che l' artista non si era appropriato la rappresentanza ignuda propria all' arte greca che determinava il secondo periodo della pittura tarquiniese. Di più, mentre l'influenza greca introdusse nell' Etruria l'uso delle corone erbacee, nella tomba dei vasi domina ancora l'antico costume di corone fatte di stoffa. Dall' altro canto esaminando i tipi delle singole figure vi osserviamo soverchia differenza con quelli visibili nelle tombe del morto e delle iscrizioni e vi riconosciamo chiaramente l'idealismo greco che comincia a scomporre il sistema nazionale delle forme. In niun volto il tipo etrusco si presenta con tutta purezza, anzi alcune teste, come quelle del ragazzo col cigno e di un ballatore [1], si accostano visibilmente al profilo greco. Vi s' aggiunge per attestare la relazione colla Grecia un positivo fatto esterno. Dico i vasi dipinti a figure nere posti sulla mensola innanzi ai danzanti. Sia che il pittore volesse rappre-

[1] Quello colla tazza che balla innanzi il κυλικεῖον (Mon. tav. XIII n. 2.)

sentare vasi di fabbrica greca importati nell' Etruria, sia vasi imitati in officine etrusche, in ogni caso l'importo di vasi greci nell' Etruria doveva procedere, perchè un pittore etrusco potesse raffigurarli. Riassumendo tutti questi fatti arriviamo al risultato che i dipinti della tomba dei vasi rappresentano uno stadio di transizione dal periodo tuscanico a quello susseguente imbevuto dall' influenza dell' arte greca. Benchè in loro prevalga ancora il carattere nazionale ed il sistema delle forme proprii al periodo tuscanico, di maniera che debbono attribuirsi piuttosto a questo periodo che a quello susseguente, nondimeno si travedono già i germi dello sviluppo che nel periodo seguente diventa compiuto e definitivo. Sotto il quale punto di vista essi offrono fenomeni analoghi ai dipinti della tomba del citaredo [1], dove prevale il carattere del secondo periodo, regnandovi generalmente il sistema di forme sviluppato sotto l' influenza dell' arte greca, e presentandosi soltanto in alcune figure, come in quelle dei pugillatori e del flautista, il tipo tuscanico.

A bella posta ho lasciato fuori del confronto i dipinti della tomba del barone. La loro esecuzione, come posso assicurare dopo un esatto esame dell'originale, è molto mediocre ed inferiore a quella delle tombe del morto, delle iscrizioni e dei vasi dipinti, mentre le pose delle figure generalmente sono ben riuscite e tutta la composizione apparisce abbastanza armoniosa. Sebbene voglia concedersi che la posizione tranquilla delle figure abbia ajutato l'artista ad evitare la durezza dei movimenti, com'è propria generalmente ai dipinti tuscanici, credo nondimeno che

[1] Mon. dell' Inst. VI, VII tav. 79.

il Brunn dal loro carattere con ragione abbia conchiuso essere la tomba del barone alquanto posteriore a quelle del morto e delle iscrizioni. Alla quale opinione corrispondono anche le teste delle singole figure che presentano la rigidezza del tipo tuscanico soverchiamente mitigata. Confrontando questi dipinti con quelli della tomba dei vasi, difficilmente arriveremo ad un giudizio positivo sopra la loro vicendevole relazione cronologica. Dall'un canto l'individualità dei due artisti e troppo diversa, poichè fra i pittori di cui ci furono conservate le opere, quello dei vasi appartiene ai più distinti, mentre l'altro apparisce piuttosto un artigiano. Dall'altro canto i soggetti scelti da ambedue offrono troppo pochi punti di confronto. Nella tomba dei vasi troviamo una composizione ricca di concetti svariati, in quella del barone poche figure con pose tranquille, la quale rappresentanza impediva l'artista a dimostrare tutto il suo sapere, ma l'impediva nello stesso tempo a commettere errori. È vero che nella tomba dei vasi, dove i contorni dei corpi delle donne sono accennati sulle loro vesti, è adoperato un perfezionamento artistico che nell'altra tomba manca. È vero anche che la caratteristica dei costumi nella tomba dei vasi è molto più ricca, mentre i dipinti della tomba del barone rilevano la semplicità d'uno sviluppo anteriore. Ma l'anzidetta differenza nell'individualità dei due artisti m'impedisce di stabilire su questi fatti una conchiusione cronologica positiva. Lasciando dunque il mio giudizio in sospeso faccio osservare soltanto, come i tipi dell'uomo coricato sul letto nella tomba dei vasi e di quello colla tazza nella tomba del barone rivelano leggi di formazione abbastanza somiglianti. Dal quale fatto probabilmente deve conchiudersi che la distanza cro-

nologica tra le due tombe non è troppo grande e che di due artisti incirca contemporanei l'uno in grado maggiore si era appropriato i perfezionamenti che successivamente s'introducevano nell'arte, mentre l'altro, individualità inferiore, lavorava più nelle antiche tradizioni, conservava la severa semplicità nella caratteristica dei costumi, in somma meno dell'altro profittava del generale progresso artistico.

Mentre i dipinti della tomba dei vasi nella loro particolare posizione di mezzo contengono elementi di due direzioni artistiche, quelli della tomba del vecchio mostrano chiaramente il carattere tuscanico proprio al primo periodo della pittura tarquiniese, ma lo rappresentano, come abbiamo provato al di sopra, in uno stadio più avanzato dei dipinti delle tombe del morto e delle iscrizioni. Sorge ora la quistione, quali siano i rapporti cronologici tra i dipinti che ora pubblichiamo, se i dipinti della tomba del vecchio per cagione del loro carattere specificamente etrusco, che li mette in istretta relazione coi dipinti di puro stile tuscanico, debbono dirsi più antichi di quelli della tomba dei vasi. Imperocchè, sviluppandosi il primo periodo della pittura tarquiniese sopra una base nazionale ed entrando soltanto più tardi l'influenza greca, potremo essere inchinati a supporre che i dipinti della tomba del vecchio, perchè privi di ogni traccia di cotale influenza, siano anteriori a quelli della tomba dei vasi, dove si sentono già le traccie del nuovo sviluppo. Ma confrontando i due rispettivi dipinti vediamo che questo criterio non regge per ogni lato. Se cioè compariamo la caratteristica psicologica dei due pittori, pare che quella visibile nella tomba

[7] Cf. Ann. dell'Inst. 1863 p. 355 sg.

del vecchio sia più libera ed immediata, mentre nella tomba dei vasi maggiormente si risentono i vincoli dello stile arcaico. Malgrado l'esecuzione grossolana i movimenti delle singole figure nella tomba del vecchio appariscono più liberi e più leggieri. Il trattamento di alcuni concetti ci sorprende per la ben riuscita imitazione della natura. Basta riguardare le figure delle galline di Faraone, nelle quali la direzione caratteristica delle teste è espressa molto al vero. Mentre il pittore della tomba dei vasi non sapeva caratterizzare chiaramente la relazione della mano sinistra dell'uomo coricato colla tazza, nell'altra tomba questa difficoltà è superata. Altro progresso si riconosce nel trattamento dei cuscini e dei tappeti del letto. Mentre nella tomba dei vasi vi sono espresse soltanto le pieghe principali tirate esattamente colla punta del pennello e le masse poste tra questi contorni sono riempite mediante una tinta sola, osserviamo nella tomba del vecchio un trattamento molto più svariato. Il tappeto che cade ingiù sotto il braccio sinistro dell'uomo coricato, non è dipinto solo col locale colore rosso, come nella tomba dei vasi, piuttosto esso vien distinto di varie pieghe eseguite col pennello largo, ora di colore brunastro, ora di nero. Egualmente sotto il braccio sinistro del vecchio ed a fianco della tazza si vedono diverse striscie rosso-brunastre dipinte a zigzag col pennello largo, colle quali probabilmente si voleva accennare la tessitura del tappeto.

Sebbene voglia concedersi che l'ingenuo realismo proprio al pittore della tomba del vecchio agevolava l'imitazione della natura, mentre le ben stabilite leggi dello stile in cui lavorava, pregiudicavano alla libertà dell' altro, certamente cotal punto di vista non basta

per spiegare tutti gli anzidetti concetti di più libero trattamento visibile nella tomba del vecchio. Ed in ogni caso, se questi dipinti non sono un po' più recenti di quelli della tomba dei vasi, dobbiamo supporre almeno che i due pittori erano incirca contemporanei. Imperocchè infatti che la distanza tra loro non fosse grande, può conchiudersi dalla stretta parentela che in ambedue le tombe si osserva nel disegno della muscolatura e dal fatto che per la rappresentanza del letto, come dell'uomo coricatovi sopra, ambedue i pittori si sono serviti dello stesso *schema*. Incirca alla stessa epoca apparterrà anche la tomba del barone, la quale, come abbiamo veduto, offre elementi di rappresentanza analoghi a quella dei vasi. Così siamo nello stato di poter giudicare l'ultimo stadio del periodo tuscanico mediante i dipinti di tre tombe ed impariamo dal loro confronto, che, mentre già cominciava ad entrare nello sviluppo la nuova direzione imitante l'arte greca, alcuni artisti, come il pittore della tomba del vecchio, conservavano lo spirito nazionale proprio alle opere di quel periodo, ma subivano nello stesso tempo l'influenza del generale progresso artistico ed introducevano nelle forme dello stile tuscanico una rappresentanza più libera. Sotto la quale considerazione i dipinti della tomba del vecchio offrono punti di vista analoghi a quelli chiusini scoperti dal François, nei quali il Brunn con ragione riconobbe una direzione che mantiene, in epoca relativamente recente e posteriore in ogni caso ai dipinti tarquiniesi delle tombe del morto e delle iscrizioni, le antiche tradizioni tuscaniche [1]. La quale opinione non contraddice punto

[1] Mon. dell'Inst. V 14-16. Non so a che passo del mio articolo alluda il Brunn, scrivendo (Ann. 1866 p. 431) che io tengo queste pitture „ quasi più antiche del primo gruppo cornetano." Anzi le ho dichiarate decisamente per più recenti. V. Ann. dell'Inst. 1863 p. 344.

allo sviluppo che la pittura ebbe dopo il primo periodo. Nemmeno nei dipinti tarquiniesi del secondo periodo mancano le traccie che attestano la continuazione dello spirito nazionale. Benchè indebolito e non mai tanto prepotente come nell'epoca antecedente, esso nondimeno reagisce talvolta contro l'influenza greca. Nella tomba del citaredo, i cui dipinti generalmente rivelano un sistema di forme greco, alcune figure sono d'un tipo decisamente etrusco [1]. Eziandio nella tomba del corso delle bighe, la quale, come vedremo più tardi non appartiene alle più antiche del secondo periodo, esaminando specialmente la caratteristica delle figure ballanti, riconosceremo dei concetti parziali, come erano proprii allo sviluppo tuscanico. Di più, siccome nell'ultimo periodo della pittura, quando l'arte è diventata, giusto l'espressione del Brunn, municipale, l'elemento nazionale talvolta rivive e domina l'intero carattere di certi dipinti, allora sarebbe poco probabile il voler niegare una certa continuità dello sviluppo dal primo periodo inpoi.

Non fa d'uopo di lunga esposizione per provare che i dipinti di cui finora ci siamo occupati, rappresentino uno sviluppo più antico di quelli quattro attribuiti dal Brunn, egualmente come da me, al primo stadio del secondo periodo della pittura. Quest'ultimi, sia che si riguardi il colorito, la di cui scala è diventata più ricca, sia che si esamini il disegno capace ad esprimere più svariatezza di concetti, rappresentano il progresso artistico di maniera tanto palpabile che possiamo dispensarci dal rilevarne i singoli contrassegni.

Mentre il Brunn [2] va d'accordo meco nel riconoscere in questi quattro dipinti un ben distinto gruppo,

[1] Cf. Ann. dell'Inst. 1863 p. 355.
[2] Cf. Ann. dell'Inst. 1866 p. 438 sg.

egli mosse opposizione contro la classificazione delle singote pitture ch'aveva proposta dentro cotal gruppo.

Io aveva disposto quelli dipinti nel seguente ordine cronologico:

I. Le pitture della tomba del citaredo [1].

II. Le pitture della tomba del triclinio [2].

III. Le pitture della tomba Querciola [3].

IV. Le pitture della tomba del corso delle bighe [4], mentre il Brunn li ordina così:

I. Le pitture della tomba del corso delle bighe.

II. Le pitture della tomba del citaredo.

III. Le pitture della tomba del triclinio.

IV. Le pitture della tomba Querciola.

Prima però di entrare nelle singole ragioni, sulle quali si fonda la classificazione del Brunn, mi sia permesso di proporre alcune osservazioni generali sopra le condizioni che determinavano l'arte etrusca nel principio di questo periodo e durante i primi stadi, nei quali l'elemento indigeno lotta ancora coll'influenza greca che soltanto dopo un certo tratto di sviluppo guadagna la preponderanza decisa.

Quando l'influenza dell'arte greca inaugurò il periodo in discorso, essa nell'Etruria non trovava un terreno vergine. Vi esisteva già una scuola di pittori col ben distinto stile tuscanico che formano il primo

[1] Mon. dell'Inst. VI, VII tav. 79.

[2] Viene chiamata anche tomba Marzi: Mon. dell'Inst. I, 32. Mus. Greg. I, 102. Canina *Etr. marit.* II, 81. *Denkm. d. a. K.* I, 335. Guigniaut *rel. de. l'ant.* pl. 155 n. 593 c, 593 d. Le quali pubblicazioni tutte quante fanno torto al merito dell'artista che per la finezza della mano era il più distinto nel gruppo in discorso e per giudicare del posto che conviene a questi dipinti nello sviluppo artistico, esse sono decisamente insufficienti.

[3] Mon. dell'Inst. I, 33. Mus. Greg. I, 104. Canina *Etr. marit.* II, 80. *Denkm. d. a. K.* I, 335. Guigniaut *rel. de l'ant.* pl. 155 n. 593 ab.

[4] Micali *storia* tav. 68. Mus. Greg. I, 101. Canina *Etr. mar.* II, 85. Hittorf *l'architecture polychrome* pl. 19 n. 2. Nell'opera non pubblicata di Kestner e Stackelberg questa tomba occupa le tavole I sg.

periodo della pittura. La quale direzione non cessò tutto d'un colpo dopo l'assalto dell'influenza greca; anzi abbiamo veduto che alcuni pittori, come quello della tomba del vecchio, continuavano a lavorare nell'antica tradizione, altri, come quelli della tomba del citaredo e della tomba del corso delle bighe, reagivano almeno parzialmente contro l'influenza greca. È vero che col procedere di questo sviluppo l'elemento nazionale soccombe quasi interamente e vien ristretto quasi soltanto alla caratteristica propria all'esecuzione. Ma per cagione del risultato finale di quel processo non abbiamo il diritto a supporre che l'indebolimento dell'elemento nazionale si sia adoperato passo a passo e con uno sviluppo schiettamente discendente.

Piuttosto il grado del vigore dell'elemento nazionale dipendeva dall'invidualità dell'artista, da certe condizioni esterne che determinavano la di lui opera, in somma da punti di vista che si sottraggono al nostro giudizio. Così, se in un dipinto di quello sviluppo spiccano contrassegni dell'elemento indigeno, questo fenomeno solo non basta per dichiararlo più antico d'altro più imbevuto dell'influenza greca. Di più bisogna pensare alla maniera, con cui s'adoperò l'influenza dell'arte greca. L'arte greca allora non s'intromise per un solo assalto nell'Etruria; ma esistevano rapporti continui e non interrotti tra la Grecia e l'Etruria, di maniera che l'arte etrusca poteva quasi accompagnare i progressi dell'arte greca. Dei mezzi con cui quell'influenza agiva, dei modelli greci che erano a disposizione degli artisti etruschi, non sappiamo nulla di certo. Ma pare che l'importo di vasi greci dipinti vi sia stato di soverchia importanza. Anche qui dunque dipendeva dall'individualità e dalla versatilità dell'artista etrusco, quanto presto adottò i singoli progressi

fatti dall'arte greca, e poteva accadere che un artista lavorasse ancora sulle traccie di uno stile greco più antico, mentre un altro aveva già subito l'influenza di uno sviluppo più libero. Vi s'aggiungeva, per complicare vieppiù l'andamento dell'arte etrusca in quel periodo, la ricchezza di stili e di forme prodotta dall'arte greca, la quale doveva assalire l'ingegno degli artisti etruschi con impressioni molto diverse. Possiamo eziandio aspettarci che sotto tali circostanze i singoli artisti facevano progressi soltanto parziali, che taluno per il trattamento di certi concetti adottava un metodo più recente, mentre seguiva nella rappresentanza di altri l'antica tradizione. Di più siccome nei primi stadj di questo periodo gli stessi soggetti, scene di ballo e di convito, spesso venivano ripetute, così era quasi naturale che la composizione e la caratteristica di quelle scene già stabilite fossero talvolta conservate e non subissero immediatamente l'influenza del successivo sviluppo artistico. In somma, l'andamento dell'arte etrusca in quell'epoca di transizione fino alla vittoria decisa dell'influenza greca non offre uno sviluppo organico e normale, come è quello dell'arte greca che passo passo da se stessa produce i singoli progressi, ma è un processo molto complicato, determinato da diverse condizioni intrinseche e diverse influenze esterne. Dall'un canto abbiamo la tradizione dell'antica scuola tuscanica e lo spirito artistico nazionale che conserva una certa vitalità; dall'altro canto agisce l'influenza dell'arte greca, il di cui ricco sviluppo non lascia riposare l'ingegno etrusco sopra un principio stabilito di rappresentanza, ma continuamente l'assalisce di nuove impressioni, di maniera che nemmeno dentro la direzione grecizzante dell'arte possiamo supporre uno sviluppo continuo ed omogeneo, anzi troveremo ora sviluppo

progressivo, ora conservazione di un principio di rappresentanza preesistente. Si comprende quanto riesca difficile stabilire in cotale processo di fermentazione l' ordine cronologico positivo delle singole opere, e generalmente dovremo contentarci di stabilire gruppi che comprendono un certo numero di pitture, ma dobbiamo rinunciare talvolta a classificare dentro questi gruppi le singole pitture o pronunciare almeno la nostra opinione con somma riservatezza, contentandoci a rilevare che in tale dipinto predominano contrassegni di sviluppo più avanzato, mentre in un'altro l'antica tradizione è maggiormente conservata. In ogni caso bisogna ben ponderare tutto l'insieme dei dipinti e non attribuire troppa importanza a concetti isolati.

Per proporre un esempio evidente, con qual riservatezza sia d'uopo giudicare dell'impiego dei singoli concetti che determinano il successivo sviluppo artistico, giova rammentare il colore rosso imposto alle labbra ed alle guancie delle donne generalmente nei dipinti del periodo di cui ci occupiamo. Il quale maneggio senza dubbio rappresenta un perfezionamento dell'arte e come tale vien menzionato tra i progressi introdotti nella pittura da Polignoto. Nondimeno esso non offre un criterio assoluto per la cronologia delle pitture; anzi lo troviamo impiegato in pitture più antiche, mentre manca in altre più recenti. D'accordo colla mia opinione il Brunn dichiara la tomba del citaredo per una delle più antiche, la tomba Querciola per una delle più recenti dello sviluppo in discorso. Malgrado questa relazione cronologica dei due monumenti vediamo, che in quello più antico le labbra generalmente come le guancie sono dipinte di rosso, mentre in quello più recente le guancie sono lasciate bianche. Quest'ultima maniera

di rappresentanza ricorre anche in alcune figure femminili della tomba orvietana, la quale con ragione dal Brunn venne dichiarata più recente del gruppo delle cornetane in discorso. In una tomba chiusina pubblicata nei nostri Monumenti V. 17, la quale secondo l'opinione del Brunn appartiene piuttosto alla fine che al principio dello sviluppo dell'arcaismo avanzato, la carnagione di una donna dipintavi è semplicemente del colore bianco dello stucco. A bella posta non rammento la testa di Proserpina, la quale nella tomba dell'orco apparisce priva del rosso sulle guancie; perchè qui il carattere della dea infernale poteva cagionare una rappresentanza pallida del volto. In ogni caso la mancanza del colore rosso nei volti delle donne nella tomba del corso delle bighe non prova essere questa tomba, come opinò il Brunn, più antica delle altre dove si trova il rosso. Piuttosto l'artista, seanche conosceva questo perfezionamento della caratteristica del volto, era forzato da circostanze esterne ad abbandonarlo. Imperocchè il fondo, sul quale sono dipinte le figure ballanti, è rosso brunastro da cui le labbra dipinte di rosso non avrebbero potuto spiccare in nessuna maniera; lasciate in bianco le labbra, naturalmente doveva rinunciarsi anche ad imporne il rosso sulle guancie. È vero che sulle strisce più strette, dove sono dipinti i giuochi funebri, il fondo è bianco. Ma qui l'impiego di quel maneggio era impossibile per cagione della piccolezza delle figure e perchè adoperato su queste striscie esso avrebbe suscitato contrasto molto sgradevole colle striscie delle figure danzanti.

Altro fenomeno analogo risulta dal confronto delle diverse maniere con cui sono trattati i panni attorno le coscie dei giovani ballanti. La più antica maniera si

è quella colla quale sono rappresentati nelle tombe del primo periodo, vale a dire pendenti ingiù schiettamente sulle gambe dei giovani, senz'espressione del movimento prodotto dall'azione. Trattati in maniera somigliante sono i panni nella tomba del corso delle bighe, il quale fatto insieme con altri indusse il Brunn a supporre appartener questa tomba ad uno sviluppo abbastanza vicino a quello del primo periodo. Ma non niegherà nemmeno il Brunn essere la tomba de' vasi dipinti più antica di quella del corso delle bighe. Nondimeno nella tomba dei vasi si riconosce un progresso nella rappresentanza del concetto in discorso, essendosi il pittore studiato a rappresentare i panni svolazzanti. Il quale confronto ci fornisce altra prova evidente che i singoli pittori talvolta non facevano uso di progressi introdotti già nella loro arte, ma seguivano convenzionalmente una rappresentanza più antica, e dunque talvolta la mancanza di certi progressi non offre criterio infallibile di antico sviluppo.

Passando ora all'esame della classificazione dei dipinti proposta dal Brunn non posso convenire col mio riverito maestro, se egli attribuisce ai dipinti della tomba del corso delle bighe il più antico posto in tutto quel gruppo, anzi mantengo la mia opinione che essi insieme con quelli della tomba Querciola abbiano da contarsi fra i più recenti. Limiterò la mia difesa in primo luogo alla dimostrazione che i dipinti della tomba del corso delle bighe rappresentano uno stile più recente di quelli della tomba del triclinio. Cotale risultato riesce già dal confronto del fare artistico dei due pittori. Tutto il fare artistico visibile nella tomba del triclinio rivela un carattere proprio ad uno sviluppo più arcaico che lotta con difficoltà nella rappresentanza dei singoli concetti. Men-

tre il pittore per il sentimento del bello e la finezza della mano senza dubbio occupa il primo posto nel gruppo di cui ci occupiamo, mentre i contorni sono pieni di sentimento e di una finezza stupenda, mentre i piani sono riempiti col rispettivo colore in maniera esatta ed armoniosa: nondimeno tutti questi maneggi rivelano chiaramente lo studio scrupoloso e quasi si può dire anzioso impiegato dal pittore, come anche le mosse di singole figure, più o meno rigide, fanno riconoscere lo sforzo che l'artista doveva fare ad esprimerle. Tutt'altro trattamento si scorge nella tomba del corso delle bighe. Il pittore vi maneggia il pennello con perfetta franchezza. Il flusso delle linee è leggiero ed armonioso; più che nella tomba del triclinio l'idea da esprimersi corrisponde coi mezzi d'espressione. Mentre al pittore della tomba del triclinio si potrebbe far il rimprovero d'uno studio quasi troppo scrupoloso, l'altro pittore pecca per la leggierezza e quasi direi trascuratezza del lavoro. Non vi riceviamo l'impressione d'un artista che fatica per trovare le forme ai suoi pensieri, anzi d'un artista perfettamente padrone dei mezzi espressivi. È vero che esaminando le sole figure ballanti, al primo aspetto potremo essere inchinati ad attribuire i dipinti ad uno sviluppo relativamente antico. Così anche il Brunn riconobbe nel *tutulus* col quale sono coperte le teste delle donne danzanti, un avanzo di arcaismo. Di più anche il trattamento delle vesti svolazzanti attorno le gambe di queste figure generalmente si accosta a quello visibile nella tomba dei vasi dipinti che rappresenta uno stadio di mezzo tra il primo periodo e quello di cui ora ci occupiamo. Dall'altro canto, se esaminiamo le scene riferibili ai giuochi funebri dipinte sulle strisce più strette, vi troviamo una ric-

chezza di pose, una svariatezza di concetti, in somma una capacità artistica di cui nella tomba del triclinio non si trova traccia. Si guardi p. e. nel gruppo dei lottatori la figura del caduto. Il disegno della gamba sinistra e del piede rivolto da far vedere la suola, quello della testa rappresentata da sbieco, certamente vi offrono contrassegni d' uno sviluppo molto avanzato. Vi aggiungo la testa di uno degli spettatori che si presenta di faccia, la gamba destra del giovane dipinto sotto il soffitto, che viene guardata d'avanti, l'analoga rappresentanza in un giovane inginocchiato sotto il palco degli spettatori, dove eziandio il piede è raccorciato. A chiunque ha ben ponderato questi concetti, certamente sorgerà il dubbio, se le mescolanze arcaiche ovvie nelle figure ballanti siano genuine. Ed infatti, se collo sguardo esercitato mediante l'esame delle rappresentanze dei giuochi funebri, ci rivolgiamo alle figure ballanti, arriviamo al risultato che il carattere arcaico si limita piuttosto a concetti accessori, mentre la composizione delle figure accusa uno sviluppo relativamente avanzato. In ogni caso le loro mosse sono meno rigide e più armoniose che nella tomba del triclinio. Nemmeno il trattamento arcaico che il pittore diede in genere ai panneggiamenti, è conseguentemente osservato. Anzi nella figura della flautista, dove il chitone quasi preso dal vento svolazza attorno le gambe ed il velo si gonfia dietro il dorso, riconosciamo chiaramente un trattamento più libero che forma un palpabile contrasto colla caratteristica impiegata generalmente in quelle figure. Egualmente la rappresentanza del corpo rivoltato della flautista e di un ballatore veduto da dietro accusa una libertà di sviluppo che ci vieta precisamente di riconoscere nelle anzidette mescolanze arcaiche lo stile abituale

dell'artista. In ogni caso la caratteristica delle figure non è conseguentemente arcaica, fa trasparire piuttosto chiari concetti di più libero sviluppo. Le condizioni che cagionavano quel parziale trattamento arcaico, si sottraggono al nostro giudizio. Può essere che l'antica tradizione nel rappresentare le figure ballanti talvolta conservasse più forza, perchè cotali figure già dal primo periodo in poi spesso venivano riprodotte e l'artista nella loro rappresentanza poteva subire quasi involontariamente l'influenza di tipi già anticamente stabiliti. Ma è possibile anche che la riunione delle scene di giuochi funebri con quelle di ballo determinava l'artista alla caratteristica in discorso. Imperocchè siccome nella rappresentanza dei giuochi funebri aveva da copiare la realtà, così forse nell'interesse dell'armonia dell'assieme egli anche nella caratteristica delle figure ballanti si scostò dalla rappresentanza ideale che l'influenza greca generalmente aveva indotta in queste scene, e fece uso di tipi fornitigli in ricco numero dallo sviluppo anteriore. Ma in ogni caso egli non li copiò fedelmente, piuttosto generalmente imitò soltanto la caratteristica esterna, mentre modificava le loro pose nel senso d'uno sviluppo più libero; in somma procedette con un metodo che quasi può dirsi eclettico.

Riconosciuto una volta cotale carattere nella rappresentanza delle figure ballanti, non ci può fare specie di trovare nelle analoghe figure della tomba del triclinio concetti parziali che accusano uno sviluppo più avanzato. Non conterei tra questi concetti il rosso imposto sulle guancie o sulle labbra delle donne; perchè l'impiego di quel maneggio nella tomba del corso delle bighe era vietato da circostanze esterne sopra esposte. Ma il trattamento più squisito delle vesti, come volen-

tieri concedo al Brunn, generalmente infatti rappresenta uno sviluppo più avanzato di quello che apparisce nella tomba del corso delle bighe. Cotali concetti isolati peraltro non provano niente dirimpetto all'insieme dei fatti al di sopra esposti. Anzi, se anche limitiamo il confronto alle figure ballanti dipinte nelle due tombe e teniamo ben conto dei concetti nei quali il pittore della tomba delle bighe si scosta dalla caratteristica arcaica, già così riconosceremo chiari contrassegni che provano, disporre quest'ultimo pittore di rappresentanza più libera. Basta riguardare il disegno della flautista ed il trattamento delle di lei vesti e l'anzidetta figura del danzante che vien rappresentato da dietro.

La tomba del citaredo contiene elementi analoghi a quella dei vasi dipinti e quella del corso delle bighe. Mentre il fondo distinto con alberi, tenie e clamidi appiccatevi nella tomba dei vasi ed in quella del citaredo è trattato in maniera somigliante, la rappresentanza dei chitoni svolazzanti delle donne generalmente corrisponde in tutte e tre le tombe. Siccome nessuno niegherà che la tomba del citaredo sia più recente di quella dei vasi, così ci resta a stabilire il posto che le conviene riguardo la tomba del corso delle bighe e generalmente quelle del secondo periodo. Il Brunn, rilevando la libertà nella rappresentanza delle ballerine, il rosso imposto sulle loro guancie, l'acconciatura dei cappelli sciolti, dichiara la tomba del citaredo per più recente di quella del corso delle bighe. Ma anche qui il suo confronto si limita soltanto alle figure ballanti dipinte nelle due tombe, mentre abbiamo provato al di sopra essere le figure ballanti nella tomba delle bighe trattate d'un arcaismo convenzionale, dal quale non si può conchiudere l'antichità di

quella tomba. Dall'altro canto la tomba del citaredo rivela due fatti, dai quali si può conchiudere con qualche probabilità, rappresentare essa uno sviluppo anteriore a quello visibile nella tomba del corso delle bighe e generalmente nelle tombe del periodo in discorso. Imperocchè l'ornamento a forma d'altare, dipinto sulla parete dirimpetto all'entrata sotto il soffito, nella tomba del citaredo è trattato in maniera molto semplice quasi come nelle tombe del periodo tuscanico, mentre in tutte le altre tombe dello sviluppo di cui ora ci occupiamo, esso è più artificialmente composto. Di più in tutte le tombe, salvo quella del citaredo, tutte le figure ballanti sono ornate di corone di foglie o di fiori; nella tomba del citaredo all'incontro quell'ornato manca in più figure, dal quale fatto potrebbe conchiudersi, che, quando questa tomba venne dipinta, l'uso delle corone non era ancora diventato generale. Riguardo la relazione che intercede specialmente tra la tomba del citaredo e quella del triclinio, il Brunn corrisponde coll'opinione da me proposta. Che quest'ultima sia più recente, si conchiude anche dal fatto che, mentre nella tomba del citaredo tutte le estremità sono rappresentate di profilo, nella tomba del triclinio il piede di una ballerina vien veduto di prospetto.

I dipinti della tomba Querciola ci offrono un somigliante ed eziandio più palpabile contrasto come quelli della tomba del corso delle bighe, essendovi le scene di caccia e di combattimento di uno stile molto più libero delle figure ballanti. Non si può dubitare dunque che anche qui il carattere arcaico di quest'ultime figure sia soltanto convenzionale. In ogni caso, a quel che si conchiude dalle scene di caccia e di combattimento, questi dipinti, come consentì anche il Brunn, debbono contarsi tra i più recenti del gruppo

in discorso. Quali siano le loro relazioni con quelli della tomba del corso delle bighe, non ardisco decidere positivamente, essendo la loro parte più caratteristica, appunto quella che raffigura la caccia ed i combattimenti, interamente svanita. Ma a quel che si può conchiudere dall'incisione, pare infatto che tutto il fare artistico sia più libero e più avanzato di quello visibile nei giuochi funebri della tomba delle bighe e così volontieri cambierei il posto attribuito loro nella mia classificazione e li porrei nell'ultimo luogo invece del penultimo.

Passiamo ora all'esame della decorazione della tomba dell'orco. Si riconosce al primo colpo d'occhio che le tre camere sono dipinte da mano diversa e che la prima, nella quale è praticata l'entrata, rappresenta fra tutte e tre il più antico sviluppo. Mentre anche nei più recenti dipinti del gruppo finora trattato si osservano certi contrassegni d'un'arte ancora legata, qui troviamoci in mezzo al libero sviluppo. L'artista sa disegnare perfettamente gli occhj nel profilo, sa rappresentare gli scorcj delle estremità e di altre parti, sa adattare liberamente ed armonicamente la forma all'idea da esprimersi. È vero che il chiaroscuro in questi dipinti non è sviluppato in maniera larga e decisa. Nondimeno sembra certo che l'artista abbia conosciuto cotal mezzo di espressione artistica, ma l'abbia usato molto moderatamente; perchè nella tomba sotterranea scarsamente illuminata un soverchio impiego dei chiaroscuri non sarebbe stato favorevole all'insieme della pittura, anzi facilmente n'avrebbe confuso le diverse tinte. Così pure ebbe giudicato il Brunn [1] intorno i dipinti della tomba orvietana anzidetta i quali anche in

[1] Ann. dell'Inst. 1866 p. 737.

certi contrassegni esterni, come nell'espressione delle nuvole attorno la scena del banchetto infernale, corrispondono coi nostri, e gli argomenti allegati da lui in prova possono adoperarsi anche per i nostri dipinti tarquiniesi. Imperocchè, per così dire, i riflessi della pittura a chiaroscuri vi si riconoscono distintamente. Mentre nei dipinti più antichi tutte le linee furono tirate propriamente colla punta del pennello, il nostro artista si servì d'uno svariato maneggio del pennello, ora rinforzandolo ora assottigliandolo, e riuscì così ad accennare la rotondità dei corpi e la profondità delle pieghe. Talvolta, come nel naso di Caronte [1], aggiunse anche alcune linee graffite leggiermente per rialzare vieppiù le modulazioni della forma. Nello stesso scopo qua e là, come specialmente nella stessa figura di Caronte, l'interno dei corpi è distinto con linee graffite o punteggiate. Nemmeno mancano alcune ombre eseguite col pennello largo, come si vede al collo dell'uomo coricato sul letto [2]. Pare eziandio che l'artista abbia avuto nozione della pratica d'imporre tinte luminose sul colore di fondo, come può conchiudersi dalla veste della donna coronata d'alloro, essendovi le parti sulle quali riflette la luce, lasciate in bianco, mentre le altre sono riempite mediante linee graffite [3]. È vero che tutti questi mezzi non sono adoperati con eguale conseguenza in tutte le parti dei dipinti; in ogni caso ciò che se ne vede basta per convincerci che l'artista infatti aveva nozione dei chiaroscuri, ma si studiò per l'anzidetta ragione a farne un uso assai parco.

I dipinti della camera dov'è raffigurato l'orco,

1 V. Mon. dell'Inst. VIIII tav. XIV n. 4. Cf. il facsimile Tav. XIVb
2 V. Mon. VIIII tav. XIV n. 2.
3 V. Mon. VIIII tav. XIV n. 5.

ci fanno vedere un ulteriore sviluppo. Dall'un canto riconosciamo un aumento dell'influenza greca nel fatto che i miti greci hanno trovato l'entrata nella pittura sepolcrale etrusca. E non anderemo errati supponendo che eziandio gran parte dei concetti è improntata dall'arte greca. Dall'altro canto anche i mezzi d'espressione artistica sono cresciuti. È vero che in quest'ultimo riguardo nemmeno qui regna un'armonia perfetta nel trattamento di tutte le parti dei dipinti. Per rilevare soltanto i più palpabili contrasti, le figure di Plutone, Proserpina, Gerione e di Caronte rivelano un impiego di chiaroscuri soverchiamente sviluppato e specialmente in quella di Plutone il rilievo delle forme è espresso molto decisamente, mentre altre, come di Tiresia, di Mennone, del coppiere, del demone coll'alabastro, sono trattate con più grande semplicità. Vi troviamo eziandio maniere tutto diverse di trattamento dello stesso concetto. Per esempio i capelli nella figura del coppiere e dell'anzidetto demone sono disegnati propriamente colla punta del pennello, mentre quelli di Gerione e la barba di Plutone sono dipinti col pennello largo e trattati in una maniera propriamente pittoresca. Alla prima vista di cotali fenomeni credetti dover supporre più mani che avessero lavorato ai dipinti di questa camera. Ma dopo un esame più esatto mi convinsi che tal supposizione non è abbastanza fondata. Imperocchè quella diversità di trattamento talvolta si trova in figure che stanno in istretta relazione ed eziandio nella stessa figura. Così nella capillatura di Teseo prevale il disegno, mentre quella di Piritoo è trattata in modo piuttosto pittorico. Eguale differenza si osserva nella figura di Mennone riguardo i capelli e la barba. Siccome è impossibile di supporre in questi casi il lavoro di artisti diversi, così pare

probabile che lo stesso pittore eseguì tutti gli affreschi della camera e che l'anzidetta ineguaglianza di trattamento si spieghi dal fatto che l'artista si trovava alle strette tra due principj, che l'arte del tempo in cui lavorava, avea già sviluppati tutti i mezzi pittorici e che il pittore, forzandosi ad un trattamento più semplice, ora più ora meno subì l'influenza della maniera dominante. Talvolta pare che il trattamento più finito delle figure fosse cagionato da circostanze esterne. Il qual caso probabilmente ha da supporsi nella parete, dove è dipinta la coppia reale e Gerione. Essendovi le nuvole che coprono il fondo, eseguite con più colori, blù, bigio, bruno e giallastro, pare che cotale circostanza abbia indotto l'artista ad eseguire più finitamente le figure per rialzarle vieppiù dal fondo, sul quale sono dipinte.

Ma la distanza, nella quale questi dipinti si trovano dirimpetto a quelli della prima camera, non sarà troppo grande. Lo stile generalmente è lo stesso e soltanto l'impiego dei chiaroscuri nei dipinti della seconda camera è più sviluppato. Lo stesso risulta dal confronto cogli anzidetti dipinti orvietani. Mentre essi nella maniera del disegno, nella particolare indicazione dei chiaroscuri e nella caratteristica delle nuvole corrispondono coi dipinti della prima camera, esistono punti di vista che li accostano ancora di più a quelli della seconda. Abbiamo già rilevato che i dipinti orvietani come quelli della seconda camera della nostra tomba rappresentano la stessa idea, vale a dire i defonti banchettanti nell'orco innanzi a Plutone e Proserpina. Di più troviamo un'analogia palpabile nella rappresentanza di singoli concetti. La figura di Plutone in ambedue le tombe è ideata e caratterizzata di maniera tanto somigliante che con ogni diritto possiamo supporre,



essere ambedue le figure sviluppate sulla base dello stesso tipo. Gli ornati della veste di Proserpina sono identici in ambedue le tombe. Riassumendo tutti questi punti di vista arriveremo al risultato che le tombe in discorso appartengono generalmente allo stesso sviluppo artistico e ne rappresentano singoli stadj poco distanti tra loro. Come quasi sempre accade, vediamo anche qui che i pittori tarquiniesi si sono appropriati lo spirito dell'arte greca più profondamente degli altri; innanzi ai dipinti orvietani lo sentiamo di più che abbiamo da fare con prodotti di mano etrusca.

Così i dipinti delle camere finora trattate riempiono una notevole lacuna nella nostra conoscenza della pittura tarquiniese. Essi sono i primi dipinti venuti alla luce dalla necropoli cornetana, i quali rappresentano con soverchia purezza la tradizione dello stile greco libero e tendente al bello ideale. Provano dunque che la decadenza della pittura a Tarquinii non è contemporanea all'entrata dell'arte libera, ma che cominciava soltanto dopo un certo tratto di questo sviluppo. Col qual giudizio corrispondono anche i dipinti del sarcofago recentemente scoperto, che stilisticamente si accostano molto a quelli della seconda camera della nostra tomba.

I dipinti della terza camera fuor di dubbio sono i più recenti e si scostano dai finora trattati mediante un lungo tratto di sviluppo. Mentre i dipinti dell'orco fanno vedere una decisa tendenza verso il bello ideale, mentre anche figure mitologiche, il di cui carattere ammetteva una rappresentanza orribile, come era il caso in quella di Gerione, vi sono abbellite e magnificate, nei dipinti riferibili alla *Kyklopeia* domina un pretto realismo e nella figura di Polifemo riconosciamo chiaramente la predilezione che il pittore aveva per

la caratteristica d'una bruttezza mostruosa. Dall'altro canto, malgrado l'esecuzione grossolana, riconosciamo anche in confronto coi dipinti dell'orco un gran progresso nella capacità di raffigurare le cose in maniera corrispondente alla natura. I chiaroscuri dipinti col pennello largo esprimono perfettamente la rotondità delle forme; la coscia sinistra di Polifemo è raccorciata secondo le leggi di prospettiva; il palo infitto nel suo occhio è rappresentato molto al vero. Se il pittore maneggia rozzamente i rispettivi mezzi d'espressione, possiamo nondimeno conchiudere che nell'epoca in cui dipinse, dominava uno sviluppo d'arte capace di copiare la natura in maniera molto caratteristica, il quale sviluppo influì anche sopra i suoi dipinti sepolcrali. Siccome abbiamo veduto, che nello sviluppo antecedente ogni progresso dipendeva strettamente dall'arte greca, così anche qui possiamo riconoscere l'influenza d'un ben distinto stadio della stessa arte. Fu l'arte da Alessandro Magno in poi la quale invece del bello si studiava a rappresentare il caratteristico. La quale direzione artistica trasportata in Italia vi trovava un terreno molto propizio; imperocchè essa vi rincontrò lo spirito artistico indigeno il quale dall'origine tendeva ad una pretta imitazione della natura e, benchè indebolito dall'idealismo greco che ultimamente aveva determinato l'andamento dell'arte etrusca, nondimeno conservava una certa forza di vitalità. Siccome quest'ultimo sviluppo della pittura tarquiniese è già stato caratterizzato dal Brunn [1], così bastano poche parole per inserirvi il dipinto di Polifemo. Benchè di esecuzione ben inferiore, esso fa vedere un trattamento molto somigliante a quello visibile nelle figure adoperate come Atlanti nella tomba del Tifone [2]. La

[1] Ann. dell'Inst. 1866 p. 436 sg.
[2] Mon. dell'Inst. II, 3, 4.

quale dal suo canto rivela una stretta parentela colla tomba scoperta dalla contessa Bruschi [1], corrispondendovi gli ornati che vengono formati da strisce di onde e da delfini dipintivi sopra, e corrispondendo anche il carattere delle processioni rappresentate in ambedue le tombe. Così non anderemo errati, se assegniamo tutti e tre questi dipinti ad un gruppo ben distinto. Il carattere sopra analizzato del dipinto di Polifemo corrisponde coll'opinione del Brunn, che riconobbe nell'ultimo sviluppo della pittura tarquiniese una decisa decadenza. Benchè i dipinti della tomba del Tifone si alzino sopra il livello degli altri, generalmente cotal giudizio vale per l'esecuzione ed ancor più per la composizione delle pitture. Dall'un canto il verismo proprio dell'arte greca che in gran parte determinava lo sviluppo in discorso, doveva esercitare un'influenza dannosa da più punti di vista; l'ingegno etrusco, tendente per sè ad una pretta imitazione della natura, arrivato ad uno sviluppo libero e capace d'esprimere il carattere di tutti i soggetti ovvii all'occhio dell'artista, per non trascendere in un realismo sfrenato, più che mai aveva bisogno del correttivo di leggi stilistiche ben stabilite. Dall'altro canto anche la cambiata situazione politica di Tarquinii col procedere del tempo necessariamente doveva influire sull'arte. Da città indipendente e gran centro di civiltà Tarquinii era divenuta città provinciale e corrispondentemente a cotale situazione anche l'arte ricevette un carattere che il Brunn chiama molto bene municipale. Come giustamente espose lo stesso dotto, lo sviluppo di cui parliamo, offre i più svariati elementi. Talvolta gli artisti riproducono concetti del-

[1] Mon. dell'Inst. VIII 36.

l'arte greca; in monumenti volgari, come in un sepolcreto scoperto nel terreno Querciola [1], si presenta di nuovo lo spirito etrusco. Alcune rappresentanze occupano un posto tutto peculiare. Dico le processioni dipinte nella tomba del Tifone ed in quella scoperta dalla contessa Bruschi. Benchè vi siano introdotte figure della demonologia nazionale, nondimeno non si può sostenere che questi dipinti nel loro insieme abbiano un carattere specialmente etrusco. Piuttosto, se si vogliono confrontare con altri monumenti, direi che essi più si accostano al carattere di scene analoghe che si trovano sui rilievi di archi trionfali romani. Sotto il quale punto di vista essi meritano particolarmente la nostra attenzione. Sono i monumenti più antichi che ci rappresentano una direzione artistica che nel primo secolo dell'impero ricevette uno sviluppo molto ricco. Di più, mentre altrove questa direzione è rappresentata soltanto nella scoltura, gli anzidetti dipinti tarquiniesi sono i soli monumenti che ci danno un'idea della maniera colla quale la pittura, specialmente all'occasione di trionfi e di altre festività pubbliche, trattava soggetti analoghi presi dalla realtà.

---

[1] Ann. dell'Inst. 1866 Tav. d'agg. W.

Siccome non ci fu possibile di pubblicare i dipinti col metodo policromo, così mi resta a dare l'elenco dei colori differito finora per non interrompere il corso della mia esposizione.

Tomba dei vasi dipinti (Mon. tav. XIII).

Parete dirimpetto all'entrata (Mon. tav. XIII, n. 1): i tappeti del letto, l'*epiblema* delle due figure feminili, le scarpe del ragazzo e della giovinetta sono rosse; i chitoni delle due figure feminili sono leggiermente dipinti di giallo chiaro; l'ornato a forma d'altare che si trova sotto il soffitto, è bruno; colla stessa tinta, ma un po' più pallida sono dipinti anche i serpi agli angoli ed il cane sotto il letto; le *protomi* degli ippocampi sono rosse, il resto di queste figure giallastro; le tenie appiccate nel fondo sono rosse, gli oggetti in guisa di perle che le circondano ora neri, ora bruni; la clamide sull'albero è di giallo chiaro con orlo blù; i tronchi ed i rami degli alberi rossi, le foglie verdi.

Parete a destra dell'entrata (tav. XIII n. 2): fondo di vasi sulla mensola, clamide del danzatore colla tazza, *epiblema* e scarpe della ballerina rossi; tazza in mano del danzatore e cratere in mezzo della mensola giallastro chiaro; alberi, tenie, clamide appiccata, come sulla parete dirimpetto all'entrata; il chitone della ballerina oggi apparisce grigiastro; ma pare che originariamente fosse stato giallastro.

Parete a sinistra dell'entrata (tav. XIII. n. 5): clamidi, stivali, scarpe dei danzanti rossi; dello stesso colore il mantello della ballerina; *tutulus* e nacchere della ballerina gialle; il chitone di colore somigliante, ma più pallido; oggetti accessorj nel fondo, come sulla parete dirimpetto all'entrata.

Parete dell'entrata (tav. XIII n. 7): chitone della suonatrice rosso.

Tomba del vecchio (Mon. tav. XIV n. 1)

Con colore rosso brunastro sono dipinti il mantello della donna, i tappeti del letto, le tenie appiccate alla parete ed il fondo degli ornati del soffitto (Tav. XIV n. 1 [b]), di chiaro giallastro il letto, il chitone, il *tutulus* della don-

na, la tazza nella mano dell'uomo e le bulle della tenia appiccata nel fondo, di blù l'orlo del materasso, l'orlo dell'ornamento in forma d'altare sotto il soffitto, gli ornati in forma di cuore sullo stesso soffitto (tav. XIV n. 1 b). I corpi dei lioni, l'ornamento in forma d'altare e le galline di Faraone generalmente sono dipinti collo stesso colore con le parti ignude delle figure virili. Le teste dei lioni sono rosse violacee, le parti delle criniere che vi s'attaccano, blù.

Tomba dell'orco (Mon. tav. XIV n. 2, tav. XV).

Prima camera; tav. XIV n. 2: i vestimenti generalmente sono bianchi con leggiere tinte giallastre; lo scudo è giallastro; di colore bruno sono l'*epiblema* della donna, gli orli del mantello dell'uomo e del chitone della donna, gli ornati del letto, i tronchi ed i rami degli alberi; i capelli dell'uomo sono biondi, quelli del ragazzo neri, quelli delle altre due figure bruni.

Tav. XIV n. 4: la carnagione del *Charun* è grigioverdastra; le di lui ali dove si attaccano alla spalla, sono gialle, le penne ora rosse, ora grigioverdastre; il chitone è bianco con orlo e cintura rossi; gialle sono le bende attorno il petto ed il corpo del serpe, mentre la criniera di questo è rossa; bruni il fusto del martello e gli stivali.

Tav. XIV n. 5: Gli abiti della giovinetta sono gialli leggiermente distinti di bianco, gli orli bruni; gli ornati del letto bruni. Lo *schema* di fogliami che chiude i dipinti al di sopra, fa vedere cambievolmente foglie brune, blù scure, verdi chiare.

Seconda camera; Mon. tav. XV n. 1: Plutone è vestito di mantello bruno con fodera rossastra ed orlo violaceo scuro; le esuvie canine sulla sua testa sono grigie distinte con diverse tinte bianche e giallastre; il serpe sulla sua sinistra è grigio. Proserpina veste abiti bianchi con ornati bruni; i di lei capelli sono biondi, i serpi intrecciativi dentro azzurri. La corazza di Gerione è bianca distinta con leggiere tinte bluastre (argento?), lo scudo e le cnemidi giallastre con ombre brune (bronzo?); il chitone è giallo e munito attorno le braccia di triplice orlo di rosso, bianco, blù chiaro, mentre l'orlo inferiore si compone di una striscia bianca ed un'altra blù chiara. Le ali del demone feminile

che segue più verso sinistra, sono in parte rossastre, in parte bianche. Le nuvole nel fondo sono dipinte con diverse tinte bianche, blù scuro, blù chiaro, grigio, giallastro.

Mon. tav. XV n. 2: Supposto Aiace v. la nostra pagina 30; Tiresia v. la pagina 33; Mennone veste mantello bianco con chiaroscuri giallastri; l'orlo è rosso, gli ornati ricamativi sopra gialli.

Mon. tav. XV n. 4: il *Charun* è di carnagione grigia con ombre blù; veste chitone rosso-brunastro con gialli lumi sovrapposti; il serpe dietro è giallastro, punteggiato di bruno e rosso; la barba del serpe è blù.

Mon. tav. XV n. 5: Abiti di Teseo e Piritoo giallastri; *Tuchulcha* veste chitone rosso-brunastro; il fondo delle ali è giallo, mentre le penne sono dipinte di nero, bianco e blù.

Mon. tav. XV n. 6: Vasi sopra ed attorno la mensola gialli con ombre rosso brunastre (bronzo dorato?); i braccialetti delle due figure giovanili ed il *colum* del coppiere gialli; l'orcio grigiastro (argento?); le ali del demone sono nella parte superiore giallastre con punti rossastri, attorno e nella parte inferiore blù con macchie nere.

Kyklopeia.

Mon. tav. XV n. 7: Barba di Polifemo grigiastra; il palo infisso nell'occhio è verdastro con chiaroscuri neri; gli arieti bianchi con tinte giallastre.

W. HELBIG.

SUL GRUPPO DEL PASQUINO ED IL SUO RISTAURO.

(Tavv. d'agg. A. B. CD. EF.)

L'impulso d'occuparmi più intimamente di questo monumento insigne dell'arte antica mi fu dato dal programma che pubblicò nel 1867 per la festa di Winckelmann il professore Urlichs di Würzburgo insieme collo scultore Edoardo v. d. Launitz [1].

L'Urlichs, trattando in questo programma con grandissima erudizione la parte archeologica che si riferisce a quel gruppo, del quale due repliche antiche, ristaurate in ultimo luogo nel 1830 dal professore Ricci, si trovano a Firenze, esternava la sua opinione intorno alcuni cambiamenti importanti da farsi a questi ristauri ed il signor v. d. Launitz, in accordo con lui su tutti i punti principali, aggiunse a quel programma la litografia d'un ristauro modellato in piccole proporzioni (v. tav. d'agg. A. fig. 1), accompagnandolo colla esposizione delle ragioni che lo indussero a disapprovare i ristauri dei gruppi di Firenze.

Dava origine a questo lavoro combinato dell'archeologo e dello scultore il frammento d'un gruppetto antico di marmo, alto 0,20 che si trovava nella collezione dello scultore Giovanni Martino Wagner e fu legato da lui al museo dell'Università di Würzburgo.

Facilmente si riconosceva che questo frammento (v. tav. d'agg. A fig. 2) è parte d'una piccola replica

[1] *Ueber die Gruppe des Pasquino, nebst einem anhang über den Achilles Borghese von L. Urlichs. Hierzu eine Restauration der Gruppe u. deren Begründung von Ed. von der Launitz. Festprogramm zu Winckelmann's Geburtstage am 9 December 1867, Bonn 1867.*

del sopra menzionato gruppo; e seppure non sia un lavoro di gran pregio, però è interessantissimo per la circostanza che sulla spalla sinistra del guerriero si vede conservato una parte del braccio e della mano dell'altra figura perduta. Su questo fatto i due signori fondavano il loro parere che pure nel gruppo del Pasquino e nelle altre repliche antiche la mano del giovane avrebbe dovuto trovarsi allo stesso posto, e che per conseguenza il ristauro dei gruppi di Firenze avrebbe dovuto farsi in questo modo. Per renderne conto meglio il Launitz fece formare in gesso quel frammento e ristaurandolo vi aggiunse le parti mancanti.

Io lo vedeva occupato di questo lavoro nella primavera del 1866, e poichè io a quell'epoca era per recarmi a Berlino, egli mi pregò d'esaminare bene il gesso del Pasquino che si trova nel museo, per vedere se mai si scorgesse sulla spalla sinistra la piaga della mano conforme alla posizione che mostra il piccolo frammento. Tali traccie però io non potei trovare e scrissi al Launitz questo risultato negativo delle mie ricerche. All'incontro egli aveva ricevuto dal chiarissimo Michaelis la notizia che tali traccie si vedevano sul gesso del museo di Bonn (Urlichs *Festprogramm* p. 8 e 25).

Nel mese di marzo 1869 il Launitz mi scrisse a Roma, pregandomi di dargli ancora alcuni dettagli su quest'oggetto e poichè io poco tempo dopo, andando in Germania, passai per Firenze, feci diversi disegni dei due gruppi che gli mandai insieme con altri, presi dal Pasquino, e ritornando mi misi un'altra volta a studiare a Firenze i due gruppi, ed a Roma il Pasquino ed i frammenti nel museo Pio Clementino, per poter mandare nuovo materiale al Launitz.

Ma prima ch'io potessi eseguire questa intenzione

ricevetti l'affligente notizia della morte di quell'uomo distinto nel quale io non meno riveriva l'artista geniale ed infaticabile, che lo spirito coltivato in un modo raro e l'amico il più amabile e benevolo.

Così, per non lasciar mezzo risoluta questa quistione, per la quale il mio interesse andava aumentando più ch'io me ne occupava, mi misi a far un modello, per mostrare in che modo, secondo i risultamenti dei miei studj, il ristauro del Pasquino si dovrebbe eseguire (v. tav. d'agg. EF. fig. 2).

Svilupperò nel seguente le mie ragioni intorno questo modo di ristaurare.

2.

Lascio decidere gli archeologhi, se questo gruppo abbia da chiamarsi Menelao col corpo di Patroclo, come lo vogliono il Visconti *(Mus. Pio-Clem.* 6. p. 117) ed il Braun *(die Ruinen u. Museen Rom's* p. 336), o Ajace col corpo d'Achille, come lo vogliono il Welcker *(acad. Kunstmuseum)* e l'Urlichs *(Festprogr.* p. 14) e come è generalmente chiamato dagli archeologhi moderni. Ma come che l'abbiano chiamato gli antichi, certo si è che lo stimavano opera d'arte preziosissima, poichè ci sono conservate parti di cinque repliche, le quali per lo scopo nostro è d'uopo esaminare esattamente.

Di quella delle repliche la quale, ristaurata nel 1640 dal Tacca, si trovava sul ponte vecchio a Firenze, finchè, ristaurata una seconda volta dal Ricci nel 1830, fu trasportata nella loggia dei Lanzi (v. tav. d'agg. CD fig. 3; tav. EF. fig. 3) scrive Flaminio Vacca: (Carlo Fea *Miscell.* I p. XCIII):

» Mi ricordo che fuori della porta portese lon-

» tano circa mezzo miglio dov'è la vigna d'Antonio
» Velli vi fu trovato un Pasquino sopra un piedestallo
» di tufo. Quelli primi che fecero vigna in quel luogo,
» perchè detto Pasquino avanzava dalla cintura in su
» sopra il piano della vigna, dando noja a piantare
» le viti, si crede, che i villani con zappe e manare
» lo rompessero sino alla cintura; ma il gladiatore,
» che gli muore in braccio, vi era tutto. Per esser tutto
» sopra il piano della vigna gli fu perdonato. Quando
» venne a Roma il granduca Cosimo (nel 1570) fece
» diligenza di vedere molte cose che a quel tempo
» vi si trovavano; e vedendo il sudetto Pasquino lo
» comprò per 500 scudi e lo condusse a Firenze ac-
» compagnandolo con l'altro, che ebbe da Paolo An-
» tonio Soderini, trovato nel mausoleo d'Augusto ».

In fatto, come l'ho indicato nella riproduzione (tav. d'agg. CD. fig. 3), nel gruppo della loggia dei Lanzi vi è ristauro del Tacca e del Ricci tutta la testa con la più gran parte del torace al di sopra della cintura, il braccio destro eccetto la mano, e tutt'il braccio sinistro dell'Ajace, nonchè le due braccia dell'Achille, il piede destro ed il piede sinistro con la parte della gamba fin alla polpa, poi il tronco colla gamba dell'Ajace fin alle pieghe del chitone ed una parte grande della superficie attuale del plinto, del quale però era rimasto abbastanza per dare esattamente i siti diversi dei piedi.

Il caso volle che, come in questo gruppo vi mancava tutta la parte superiore, così nell'altro gruppo, trovato rovesciato nel mausoleo d'Augusto, che si vede oggidì coi ristauri del Ricci nel secondo cortile del palazzo Pitti a Firenze (v. tav. d'agg. CD. fig. 2), vi mancava all'incontro la parte inferiore, cioè l'antico plinto, le due gambe dell'Achille fin sopra le ro-

telle, le due gambe dell'Ajace, la destra dalla pianta fin sotto e la sinistra fin sopra la rotella; ma manca pure la testa dell'Achille, la spalla sinistra con tutt'il braccio e tutta la parte dalle clavicole in giù fin alla rottura della schiena vicino alla coscia sinistra dell'Ajace. In più tutto il braccio destro d'Achille col sinistro dell'Ajace.

Queste due braccia per disgrazia mancano pure al Pasquino (v. tav. d'agg. EF. fig. 1) il quale, mezzo coperto di terra, giaceva fin al 1501 nella strada Parione a Roma; inoltre mancano le due braccia e le gambe dell'Ajace dalle ginocchia in giù e tutto il corpo dell'Achille eccetto la parte dalla metà del torace fin poco sotto la pube [1]. Ma cosa importantissima è che al Pasquino vi è conservata ancora sana sulle spalle la testa dell'Ajace, la quale, sebbene pure antica e meglio conservata nel gruppo di palazzo Pitti, vi fu però trovata staccata dal collo.

Furono ancora trovati nel 1772 nella villa Adriana presso Tivoli altri frammenti preziosissimi che oggidì si vedono al museo Pio-Clementino in Vaticano, e fecero parte di due gruppi diversi. Sono le due gambe dell'Achille coi piedi (n. 812; v. tav. d'agg. B fig. 1), il piede destro dell'Achille solo (n. 795 v. tav. d'agg. B fig. 3), le spalle e la parte della schiena dell'Achille fin là dove riposava sulla coscia dell'Ajace (n. 6, 8; v. tav. d'agg. B fig. 6), la testa di quest'ultimo ed il braccio destro dell'Achille del quale però è perduta la mano, rotta un poco in su dell'articolazione, ma alla di cui altra rottura nella metà del biceps si trova conservata la mano sinistra dell'Ajace (v. tav. d'agg. B

[1] L'Urlichs dice p. 14 che al Pasquino vi mancasse affatto il giovine guerriero; questo, sebbene sia così nel gesso di Bonna, non lo è però nell'originale.

fig. 4, 5). Questo frammento è interessantissimo, perchè questo braccio è perduto in tutte le altre repliche.

Abbiamo così tutte le parti necessarie per un ristauro del gruppo, eccetto tutto il braccio sinistro dell'Achille colla mano, ed il braccio sinistro dell'Ajace dalla metà del deltoides fin al carpo della mano. Per conseguenza non sappiamo nè il luogo giusto nel quale vi si appoggiava il braccio destro dell' Achille, nè il movimento della mano destra di quest'ultimo, la quale pure è perduta.

I dubbj su questi due punti importanti parevano rimossi all'Urlichs ed al Launitz dal piccolo gruppo frammentato che mostra la mano dell' Achille appoggiata sull'altezza del deltoides, di modo che ne cuopre tutta la parte di mezzo e che le dita quasi toccano sulla schiena il margine della scapola. Se però l'Urlichs ed il Launitz avessero avuto il vantaggio di aver sotto gli occhi i diversi gruppi antichi, non ho nissun dubbio che ben presto avrebbero visto, come la piccola statuetta non sia una copia esatta di questi gruppi, ma una copia variata in quasi tutte le parti, altro esempio della grande libertà individuale di cui copiando usavano gli antichi scultori, osservazione che troveremo confermata pure dal confronto esatto dei due gruppi fiorentini.

3.

Per la ricostruzione delle due braccia il Pasquino ci offre vantaggi più grandi che i gruppi di Firenze, perchè in ambedue questi manca la spalla sinistra dell'Ajace, la quale è conservata nel Pasquino con due terzi del deltoide (v. tav. d'agg. EF. fig. 1). Un esame scrupoloso della spalla del Pasquino che ho ripetuto

diverse volte stando su una scala appoggiata al muro del palazzo Braschi, mi ha dato la certezza che là dove nel piccolo frammento riposa la mano dell'Achille, era impossibile che questa mano poteva riposare nel Pasquino [1], perchè il deltoide vi è lavorato perfettamente liscio giusto in questa parte e tutt'attorno fin alle pieghe del chitone sulla schiena, mentre che sulla parte superiore si vedono chiaramente, correnti nella direzione dei fascicoli del muscolo, due prominenze prolungate (v. tav. d'agg. B. fig. 7, a. b), tra il principio delle quali ed il chitone si vede un'altra parte liscia. È evidente che queste prominenze che attualmente sono logorate, perchè la spalla stava esposta all'attrito, quando la figura ancora si trovava per terra in via Parione, non possono esser altro che gli avanzi della criniera che si appoggiava qui e lasciando un vano sulla falda del chitone, ove ne è rimasta la piaga (v. tav. d'agg. B. fig. 7, e), montava alla crista dell'elmo, la quale sta giusto in questa stessa asse. Inoltre le linee in guisa di vite nella prominenza più vicina alla schiena mostrano ancora il carattere del crine; vi è pure una terza prominenza prolungata verso il pettorale, (v. tav. d' agg. B. fig. 7, d) la quale però è leggierissima. In questo punto dunque il ristauro di Firenze, benchè sia falsissimo in diversi altri, è giusto, mettendosi da banda la troppo grande larghezza della criniera.

Se però il professore Michaelis, come ho già detto, credeva d'aver trovato sulla spalla del Pasquino nel gesso di Bonna le traccie della mano, io son persuaso che le ricerche di questo archeologo intelligente avreb-

[1] Lo stesso risultamento ebbe pure l'esame che fece nel 1868 l'Heydemann col quale durante il suo soggiorno a Roma io aveva spesse volte la soddisfazione di poter ragionare su questo gruppo ed il modo di ristaurarlo.

bero avuto un altro risultamento, se avesse potuto esaminare il marmo stesso nel quale più facilmente che nel gesso si possono distinguere le ingiurie del tempo e le lesioni casuali (come p. e. quelle disegnate sulla nostra tavola colle lettere e, f, g, h) dalle piaghe a, b sopramenzionate, provenienti d'altre parti dell'antico gruppo staccate in questo punto.

Stabilito che il braccio o la mano dell'Achille non potevano riposare sulla parte conservata del deltoide, dove dunque toccavano il braccio dell'Ajace?

I frammenti della villa Adriana ci danno i mezzi per sciogliere il quesito.

Come punto di partenza bisogna prendere quella parte del torace dell'Achille che è conseravata sul Pasquino; la quale si può ristaurare facilmente per mezzo della schiena frammentata, alla quale si trovano conservati i principj dei fascicoli del muscolo deltoide che mostrano in modo indubitabile la direzione che la parte superiore del braccio deve avere. È evidente che, se il braccio doveva alzarsi in modo che la giuntura della mano giungesse sull'altezza del deltoide dell'Ajace, quelli fascicoli del deltoide dell'Achille dovrebbero nei loro principj alla clavicola ed alla spina della scapola alzarsi più verticalmente che non lo fanno. Così la direzione per la parte superiore del braccio è data, e se si adatta a questa parte il braccio frammentato di villa Adriana, e se si prolunga la parte conservata del braccio sinistro del Pasquino, troveremo che la giuntura della mano dell' Achille deve toccare il braccio dell'Ajace giusto sotto il deltoide, di modo che la mano pendeva libera dalla parte della schiena senza toccarla (v. tav. d'agg. EF; fig. 2). Che questa mano dovesse pendere libera, ci vien provato dal fatto che al braccio di villa Adriana la mano è rotta giusto

là dove finisce la piaga grande che rappresenta tutta la parte nella quale l'avanbraccio dell'Achille riposava sulla parte superiore del braccio dell' Ajace (v. tav. d'agg. B. fig. 5, ab). Tali rotture si possono osservare spesse volte sulle statue o gruppi antichi; quando questi furono rovesciati, si rompevano quasi sempre là dove due parti separate si riunivano, perchè giusto in questi punti di contatto s'incontrano le vibrazioni prodotte per la scossa nelle parti diverse e così fanno spezzare il marmo. Questo stesso effetto si osserva nel Pasquino ove tutto il braccio destro dell' Ajace si è staccato dal ventre dell'Achille.

Essendo stabilite così la direzione e posizione del braccio dell' Achille, non ci rimane altro a fare, che di condurre l'avanbraccio dell' Ajace dalla giuntura della mano conservata fin al gomito; fatto questo vedremo che vi deve rimanere tra le due avanbraccia un vano e che la piaga quadrata che si vede (v. tav. d'agg. B fig. 4 e 5, c) è il resto d' un puntello che partendo di là, si appoggiava alla parte interna dell'avanbraccio dell'Ajace, come lo mostra il mio modello. Vedendo la strettezza di quel vano tosto si comprende che per la difficoltà di lavorare dentro questo quella parte del braccio dell' Achille dal gomito fin là dove essa si riunisce col braccio dell' Ajace, non si poteva facilmente eseguire bene e per questa ragione è rimasta rozza, come lo mostra il frammento (v. le parti segnate con delle croci su tav. d'agg. B fig. 5).

Si vede nella statuetta frammentata che il braccio dell'Achille vi passava tanto vicino al corpo dell' Ajace che toccava la guaina e doveva così offrire all' esecuzione della parte sinistra dell' Ajace la più grande difficoltà. Il Pasquino al contrario ci mostra

la più perfetta esecuzione in questa parte, mentre che dappertutto dove l'esecuzione offriva delle difficoltà, come alla correggia sotto al braccio sinistro ed alla coscia destra sotto il chitone, l'esecuzione è meno perfetta e si vedono colpi fatti col solo ferro a denti.

Bisogna osservare ancora che la mano nel frammento di villa Adriana non afferra il braccio tra il pollice e la palma, come dovrebbe farlo se volesse tener fermo un braccio alzato dritto ma soltanto questa mano lo sostiene per non lasciar calare intieramente il braccio il quale, mentre che era ancora forza e vita nel corpo, si appoggiava sulla spalla, ma andava calando senza forza nel momento della morte.

Se si compara l'effetto di questo mio ristauro con quello del Tacca ai gruppi di Firenze, si vedrà subito qnanto rimane più bello il gruppo in tutte le parti, come si perde quell'angolo brutto, che dà al braccio d'Achille l'aspetto d' un braccio slogato nella spalla (v. tav. d' agg. A. fig. 3), e come si riempie bene lo spazio tra il petto dell' Achille e la spalla sinistra dell' Ajace, dando così un aspetto più piramidale a tutt' il gruppo (v. tav. d'agg. CD. fig. 4). Convien dire però che, quando il Tacca fece il suo ristauro nel 1640, non erano ancora trovati i frammenti nella villa Adriana.

Paragonando poi il mio modello col ristauro della statuetta il quale il Launitz non poteva far altrimente, si vedrà subito che per quella posizione dritta e stesa del braccio vi nascono delle linee poco belle, cioè nasce un parallelismo troppo grande col braccio destro dell' Ajace, e di più, quel braccio steso forma quasi la continuazione della linea del braccio sinistro pendente dell' Achille. Inoltre, per trovar la lunghezza necessaria per il braccio destro steso dell' Achille

il Launitz fu forzato di dare alla statuetta frammentata un movimento tale che la spalla sinistra sta molto più alto della destra, e poichè in conseguenza tutta la parte destra si doveva avvicinare più alla base, egli fu costretto, per trovar la lunghezza necessaria alla gamba destra dell'Ajace, di piegarla un poco nel ginocchio e di piegare nella vita il corpo dell'Achille molto più che non lo mostrano i gruppi grandi (v. tav. d'agg. CD). Ciònonostante riuscirono piuttosto corte le coscie dell'Achille - effetto aumentato ancora dal porre che fece il Launitz, il piede sinistro dell'Ajace più alto del destro, cioè non appoggiato su di una parte sporgente fuori dal livello della base. La linea della coscia sinistra dell'Ajace nel Pasquino ci mostra che questo doveva esser così, perchè senza ciò il ginocchio avrebbe dovuto esser più basso e per conseguenza doveva pure inchinarsi più quella linea della coscia.

L'accennato soverchio alzamento della spalla sinistra però, la mancanza del quale al ristauro di Firenze vien biasimato dal Launitz, è inoltre quasi una impossibilità, se si vuol dare al collo ed alla testa dell'Ajace quel bel movimento che ci è conservato nel Pasquino e che ho copiato nel mio modello, perchè fa d'uopo d'una volubilità più che comune nelle vertebre del collo per poter eseguire quel volgersi della faccia, già tanto forte da formare quasi un rettangolo coll'asse delle spalle. Se all'incontro la spina dorsale per l'abbassamento della spalla destra viene curvata verso questa parte, è quasi impossibile di dare alle vertebre del collo il movimento nel senso inverso, e, come ho detto, questo movimento già è difficile a farsi, quando le spalle stanno nella stessa altezza e che la spina dorsale non è curvata a destra: ognuno provandolo ne sentirà la difficoltà. È soltanto considerando questa difficoltà che

si può capire come il Ricci, quando si fecero gli ultimi ristauri, desse alla testa dell'Ajace quella posizione inchinata verso il petto, giusto l'opposto di quello che ci mostra il Pasquino.

Per quella posizione falsa della testa il movimento dell'Ajace perde l'espressione del momentaneo, ed il bel contrasto tra la linea stesa della gamba destra e del torace dell'Achille e quella linea opposta del collo e della testa è totalmente perduto per questo infelice e quasi incomprensibile sconcio d'un tal capo d'opera dell'arte antica. Meno ancora si capisce questo sconcio, se si sà che il Tacca aveva dato il movimento giusto alla testa come lo mostra la stampa in Maffei (*raccolta di statue* tav. 42), fatta quando il gruppo ancora stava sul ponte vecchio. Quanto è espressivo il movimento della testa del Pasquino! Si vede che l'eroe, forzandosi di sottrarre il corpo dell'amico morto ai nemici e trovandosi nell'impossibilità di difenderlo egli stesso, si era rivolto verso i combattenti dietro di lui e dipoi alza gli occhi pieno d'angoscia verso il cielo pregando i Dii di non permettere ch'egli abbia a soffrir la vergogna d'aver dovuto abbandonare il corpo dell'amico agli oltraggi dei nemici.

In connesso intimo con questo movimento della testa sta quello dell'omero sinistro dell'Ajace. Ognuno facilmente potrà persuadersi che è affatto contro la natura di questo movimento della testa di forzare il braccio sinistro dell'Ajace tanto indietro, scostandolo poco dal corpo, come il Tacca lo doveva fare per trovare la distanza necessaria, acciocchè la mano dell'Achille possa arrivare fin sopra il gomito dell'Ajace; e questo è contro la natura del movimento, perchè i muscoli del collo sulla sinistra sono tesi e forzati in modo che resistono al tentativo di forzarli nel senso

opposto, perchè nascono alla clavicola ed al margine superiore della scapola, punti nei quali nascono pure i muscoli dell'omero; quelli muscoli al contrario vengono alleggeriti nelle loro funzioni, se il braccio, col gomito un poco alzato, si scosta dal corpo tanto quanto lo mostra la parte rimasta al Pasquino.

Un altro sconcio fu aggiunto dal Ricci alla testa dell'Ajace, cioè la criniera enorme la quale insieme coll'elmo dà alla testa un'aspetto tanto pesante che pare quasi che la testa sia tanto bassa per il gran peso che ha da sopportare.

La testa del Pasquino al contrario è piuttosto piccola, e sebbene nel suo stato attuale pare più piccola, perchè tutt'attorno vi mancano parti dei ricchi capelli e della barba folta, però son rimaste inalterate le proporzioni longitudinali, e queste proporzioni moderate della testa fanno parere il corpo dell'Ajace tanto robusto e grandioso. La lunghezza della faccia dal punto dove nascono i capelli, fin sotto il mento è al Pasquino di centimetri 0,22¼; e questo ci dà, calcolato sulle altre misure che ho preso, una lunghezza di 10 faccie ed un terzo dal fronte fin alla pianta del piede d'Ajace. La misura della testa di villa Adriana corrisponde con quella del Pasquino.

4.

Avendo così in accordo col Launitz mostrato che il ristauro della testa ai gruppi di Firenze è falsissimo, che falso è pure il ristauro delle braccia, ma che neppure il movimento che il Launitz fu forzato di dare al suo ristauro della statuetta frammentata, è ammissibile per un ristauro del Pasquino, mi rivolgo ad un'altra quistione di minore importanza posta dal

Launitz, cioè quella: se nell'originale vi sia stato un tronco, come lo mostrano i ristauri di Firenze, o no? o se forse un pezzo d'una clamide cadente dalla coscia dell'Ajace abbia servito di tronco?

Quest'ultima supposizione viene affatto esclusa dall'esame esatto di tutti e tre i gruppi; tutti non mostrano altro che il chitone corto dell'Ajace e nissuna traccia d'una clamide. Eppure sono persuaso che non esisteva un tronco nel gruppo antico, e quello che si doveva aggiungere ai ristauri per dare più solidità ai pezzi raggiunti, non era di bisogno per dare al gruppo la solidità necessaria; il gruppo si mantiene perfettamente da se, avendo tanti punti d'appoggio forti, cioè le due gambe dell' Ajace, le coscie ed il braccio sinistro dell'Achille. È vero che in giù dalla coscia sinistra dell'Ajace vi è un vano grande; ma questo vano, come si osserva nel mio modello, permette di veder il bel movimento delle gambe dell'Achille, ed appunto visto da dietro, il gruppo offre una quantità di combinazioni bellissime delle due figure, che soffrirebbero immensamente, se vi fosse un tronco. Ma v'è pure una circostanza che basta per darci la certezza che non vi era un tronco, cioè quella che la gamba sinistra strascinata dell' Achille si trova nel frammento di villa Adriana eseguita e lavorata in un modo che sarebbe stato impossibile, se vi fosse stato il tronco, vuol dire: vi sono rimasti ancora due dei forami nel rettangolo sull'asse della gamba per poter scavare il vano che si osserva tra la base e lo stinco, cosa che sarebbe stata impossibile, se vi fosse stato il tronco (v. tav. d'agg. B fig. 2). La base del gruppo della loggia de'Lanzi, sebbene una parte ne sia antica, ricevette la sua forma attuale che imita il sasso, pel ristauro del Tacca e vi fu pure aggiunto il tronco, copiato dal Ricci nel ristauro del

gruppo di palazzo Pitti. Le parti conservate delle basi attorno alle gambe strascinate e del piede singolo sono lavorate liscie e non a guisa di sasso come quella del Tacca.

Il Launitz pone una seconda quistione, la quale egli rimpetto agli originali avrebbe senza dubbio decisa subito. Cioè: nel gesso delle gambe strascinate il Launitz osservava sulla polpa destra una piaga rettangolare (v. tav. d'agg. B. fig. 1 a) nella quale egli credeva di vedere la punta della guaina della spada dell'Achille, esternando il sospetto che se le traccie della coreggia, alla quale la guaina era sospesa, non si trovassero più sul petto dell'Achille, dovrebbero essere state levate collo scarpello nel ristauro dei gruppi. Quello di palazzo Pitti ci dà la spiegazione, perchè vi è conservato un puntello antico che va dalla coscia destra dell'Achille al ginocchio della gamba destra dell'Ajace (v. tav. d'agg. C D, fig. 2); e non vi può esser dubbio che quella piaga sulla polpa pure proviene da un puntello che al gruppo perduto di villa Adriana era condotto da quella polpa alla gamba dell'Ajace, come lo mostra il mio modello (v. tav. d'agg. EF fig. 2). Questi puntelli non sono nè belli, nè assolutamente necessarii, ma guarantiscono più la solidità dell'opera e li vediamo adoperati in tante altre statue antiche in simili condizioni.

Quel menzionato puntello antico rimasto al gruppo di p. Pitti insieme col braccio destro antico dell'Ajace ci mostra pure con una certezza che non ammette nissun dubbio, il modo col quale il corpo dell'Achille era unito a quello dell'Ajace, e per conseguenza la posizione necessaria della gamba e delle spalle dell'Ajace, la quale il Launitz, ingannato dalla statuetta, biasimò a torto. Ma che questa statuetta non sia una

copia esatta, ma una variazione dell'originale, ce lo provano inoltre tutti i dettagli nel trattamento delle pieghe del chitone, come lo mostra il confronto col mio modello che copia esattamente le pieghe del Pasquino. Fo osservare precipuamente le mosse esagerate delle pieghe che cadono sopra il balteo sulla schiena e sul petto, esagerazioni che non si vedono al Pasquino. Si vedrà pure al piccolo frammento (v. tav. d'agg. A, fig. 2) che il *serratus magnus* della parte sinistra dell'Ajace è tutto coperto dal chitone, mentre che è bellissimamente eseguito nel Pasquino, il che, come ho già osservato, sarebbe stato difficilissimo, se il braccio avesse avuto la posizione che mostra la statuetta. Del resto, questa statuetta non è un lavoro scrupolosamente eseguito, perchè in diversi punti sono sbagliate le proporzioni; è troppo largo il pettorale sinistro, e sull'anca sinistra vi manca al contrario il volume necessario.

Le differenze che ho fatto osservare tra la statuetta ed i gruppi grandi possono considerarsi come le conseguenze di un lavoro, il quale, essendo di poca importanza, fu fatto con un certo arbitrio individuale, e così non hanno niente di sorprendente. Ma studiando i due gruppi di Firenze mi accorsi esistere tra loro differenze importantissime. Cioè: nel gruppo di p. Pitti le coscie dell'Achille si abbandonano senza vita e senza forza sul suolo, lasciando poco spazio tra di loro, ed esse toccano quasi egualmente colle ginocchia il suolo, in modo però che la rotella destra sta un poco più alta della sinistra. Queste coscie sono antiche fin sopra le rotelle ed il Ricci, ristaurando il gruppo, poteva copiare le gambe di villa Adriana che si adattano perfettamente a queste coscie. Il mio modello copia questo movimento delle coscie e delle gambe. Paragonando però su tav. d'agg. CD il disegno che feci del gruppo

di palazzo Pitti, con quello della loggia de' Lanzi, tutti e due presi dallo stesso punto di vista, si vedrà che in quell'ultimo vi è una più grande distanza tra le due coscie che nel primo gruppo, e che il ginocchio destro è molto più alzato e lascia così uno spazio considerevole tra il plinto e la gamba, parte della quale sta libera in aria. La conseguenza è che la gamba destra scendendo verso la base forma con essa un angolo acuto, mentre che la sinistra riposa sul livello della base, e ne risulta pure che la distanza tra i due piedi deve essere molto più grande che tra quelli di villa Adriana.

L'impressione prodotta dal movimento delle coscie e delle gambe nel gruppo della loggia è molto diversa da quell'altra ed è importante di rendersene ben conto.

Le gambe di villa Adriana ci mostrano, senza ammettere nissun dubbio, che sono quelle d'un corpo senza vita; si vede alle forme dei muscoli che questi hanno perduto la facoltà di agire, che i tendini sono rallentati. Il ginocchio destro, non ostante che il fianco destro stia molto più alto del fianco sinistro, tocca quasi il suolo, il che è possibile soltanto, perchè tutti i muscoli ed i tendini della coscia sono intieramente rallentati e per conseguenza prolungati per il peso della gamba al quale non offrono più resistenza per la facoltà di contrarsi. Così questa coscia, misurata dalla crista dell'ischio, rimane più lunga della sinistra..

Non è così al gruppo della loggia de' Lanzi; tutte e due le coscie hanno la stessa lunghezza, e poichè l'anca destra sta molto più alta della sinistra; pure il ginocchio deve necessariamente esser più alto del sinistro e, come l'ho già fatto osservare, stare libero nell'aria. Non vi si mostra dunque l'effetto del rallenta-

mento dei muscoli nella morte: essi resistono non soltanto al peso, ma mantengono ancora il ginocchio nella sua direzione, mentre che dovrebbe secondo le leggi della gravità avvicinarsi più all'altra coscia, Qui dunque pare che sia ancora forza e vita nel corpo e che qui sia rappresentato un morente, e non un morto come nel gruppo di palazzo Pitti e in quello di villa Adriana. Non si potrà però negare che il movimento della testa dell'Achille, la quale ci è conservata soltanto nel gruppo della loggia, sia piuttosto quello d'un morto che d'un morente, e poichè ci mancano le mani, non possiamo sapere se l'artista, senza cambiar altro alla composizione di tutto il gruppo, non abbia forse mostrato nei movimenti delle dita che non tutte le forze avevano già abbandonato il corpo.

Qui dunque si mostra pure quella libertà della quale spesse volte usavano nelle loro copie gli scultori antichi, i quali, non rinunziando al diritto di trasformare gli originali, creavano così alcune volte quasi una nuova opera d'arte. Di suo proprio arbitrio pure il copista che fece il gruppo al quale apparteneva la schiena frammentata di villa Adriana, vi aggiungeva la ferita tra le scapole, la quale non si vede al gruppo della loggia, dove la schiena pure è antica e dove si trova soltanto la ferita nell'addome, come al gruppo di p. Pitti ed al Pasquino, se non pure si può dire che lo scultore del gruppo della loggia ommetteva di suo proprio arbitrio la ferita sulla schiena [1].

Mi pareva pure necessario di ristaurare il braccio sinistro dell'Achille diversamente dal Tacca e dal Launitz.

[1] L'Urlichs (*Festprogramm* p. 10.) dice che sulla fotografia del gruppo della loggia de' Lanzi non si vede nessuna ferita. Il fatto però sta che tutti e tre i gruppi mostrano la ferita allo stesso punto, cioè nell' addome sotto il braccio dell'Ajace vicino al carpo della mano.

Il Tacca scavava il plinto per lasciar le dita toccare il suolo colle ultime falangi soltanto; così nacque una lunga linea dritta che fu nel ristauro d'un effetto molto cattivo. Al Launitz al contrario, perchè non mise il piede dell' Ajace più alto del livello del plinto, riuscì corto lo spazio dalla spalla dell' Achille fin al suolo ed egli fu forzato di piegar la mano quasi rettangolarmente nella giuntura, il che pure fa un' effetto cattivo. Queste due inconvenienze ho potuto evitare appoggiando la mano sul metacarpo ed avvicinandola un poco più al piede dell' Ajace, il che produsse un leggiero piegamento del braccio.

5.

Avendo esaurito il tema del ristauro mi sia lecito d' aggiungere ancora alcune parole sul merito delle diverse repliche del nostro gruppo.

Non vi può esser nissun dubbio che quello di palazzo Pitti ed il Pasquino siano di molto superiori a quello della loggia de' Lanzi. A quest' ultimo si potrà osservare facilmente che le pieghe, e principalmente quelle sulla parte di dietro, sono eseguite con poca cura, come pure i muscoli e le vene vi sono d' una finitezza minore e meno perfetti nel disegno [1]. Quantunque sia difficile di pronunziarsi sul merito di

[1] L' Urlichs (*Festprogr.* pag. 6, 10) considera il gruppo della loggia, cioè quello di vigna Velli, superiore a quello del mausoleo d' Augusto oggidì al palazzo Pitti, e dice che il Wagner in un suo manoscritto chiami quest' ultimo di meno prezzo degli altri e molto male ristaurato. Ma questo senza dubbio si riferisce al primo ristauro il quale secondo le notizie sul ristauro, date dal cavalier Ramirez de Montalvo (le quali debbo alla gentilezza dello scultore professore Costoli di Firenze) era stato fatto « da uno scultore dozzinale ». È da supporsi che sotto l' impressione cattiva d' un ristauro mal fatto dovesse pure soffrire l' effetto delle belle parti antiche.

repliche che non si trovano l'una accanto all'altra, ciò non ostante lo studio del Pasquino e del gruppo di pal. Pitti mi ha convinto che l'esecuzione del Pasquino sia superiore ancora a quella dell'altro. Vi è una finezza ed una variazione nel disegno dei muscoli, un tal gusto squisito nel subordinare le forme di minor importanza sotto quelle che principalmente debbono esprimere il movimento e costituire la bellezza e la forza della costruzione del corpo, e con tutta l'arte e con tutto il sapere anatomico v'è però una tale modestia nel farne uso, che questo avanzo, nonostante le ingiurie che ha sofferto nel corso dei secoli, si può numerare tra le più belle opere antiche conservateci e tra quelle che più s'avvicinano alle belle produzioni dell'epoca di Fidia. Si osservi pure la bellezza e la finezza del disegno dei muscoli serrati, delle coste e della scapola, la bella varietà tra le parti piane e le parti rilevate del torace e della coscia!

Meglio ancora si apprezzeranno le qualità menzionate del Pasquino, se egli viene confrontato con due altre opere antiche rinomatissime, cioè col Laocoonte e col torso del Belvedere. Tutti i pregi che ho attribuito al Pasquino, mancano affatto al Laoconte; manca la subordinazione delle parti meno importanti e così l'effetto delle forme non è grandioso; manca la modestia nell'esibizione del sapere anatomico e così la quantità di muscoli quasi tutti egualmente in azione ed esagerati affatica l'occhio e ripugna ad un gusto puro.

L'Urlichs (*Festprogr.* p. 19) ed indipendente da lui lo Helbig *Bull. dell'Inst.* 1864 p. 66 attribuirono il nostro gruppo alla scuola rodia e le loro ragioni mi pajono giustissime. Considerando però quanto, secondo che ho dimostrato, il Pasquino sia superiore

al Laoconte, mi pare necessario d'aggiungere, ch'io vedo nel nostro gruppo un lavoro precedente al Laoconte, poichè particolarità che danno quel bel carattere al Pasquino, si trovano esagerate e quasi caricate nel Laoconte, il che è quasi necessariamente la conseguenza di aspirazioni simili nell' arte, se non sono guidate e moderate da un genio che sappia subordinare lo slancio e la forza della fantasia e lo studio profondo dell' anatomia alle leggi della moderazione e della parsimonia nei mezzi artistici, il che solo ci può soddisfare rimpetto ad un' opera d' arte.

Ma come ho già detto, v' è pure una certa rassomiglianza tra il Pasquino ed il torso del Belvedere, e questa si mostra in un modo sorprendente, quando si comparano le forme ed il disegno dei muscoli della parte destra del torace. Sebbene movimenti simili devono necessariamente produrre azioni simili dei muscoli, mi pare però che questa rassomiglianza sia più che la conseguenza di questa causa, e che l'artista che fece l'Ercole, aveva innanzi agli occhi il gruppo originale dell' Ajace, che l'abbia studiato molto ed imitato in parte, sebbene questo studio non potesse abbastare per dare all' opera sua tutte le qualità di quell' originale e di poter far abbandonare all' artista quella tendenza verso l'eleganza e la morbidezza nell' esecuzione la quale caratterizza la scuola nuova attica.

Quale però era l' originale di questo gruppo?

Lo studio intimo dei frammenti della villa Adriana mi ha mostrato che la testa, il braccio colla mano ed il piede singolo strascinato fecero parte d'un gruppo solo e che sono nel lavoro di molto inferiori alle due gambe strascinate che sono il solo rimanente d'un altro gruppo disgraziatamente perduto. Si confronti soltanto il piede singolo con quello corrispondente

di quelle due gambe! Quanto le pieghe nella suola di quest'ultimo sono perfette nell' esecuzione, e quanto sono rozze in quel piede singolo al quale pure la polpa non è altro che un solo masso, mentre che vi si trovano le più fine variazioni corrispondenti alle dita nei piedi appartenenti a quelle gambe ammirabili delle quali degnamente ha fatto l' elogio il Launitz stimando che in esse ci sia conservata una parte del vero originale (Urlichs *Festprogr*. p. 30).

L'Urlichs (*Festprogr*. p. 15, 16) crede veder l'originale nel Pasquino, e l' opinione, che le gambe potrebbero appartenere al vero originale, viene esclusa presso lui dalla supposizione che Adriano abbia decorato la sua villa soltanto con copie. Ma quelle pajono provare colla qualità insuperabile del lavoro che Adriano vi aveva fatto trasportare pure degli originali e nonostante le qualità eccellenti del Pasquino io trovo che vi si manifesti nell'esecuzione un certo elemento decorativo che non si trova nelle gambe. Ho già osservato che al Pasquino l' esecuzione in tutte le parti che sono o meno esposte ad esser vedute, o dove si mostravano certe difficoltà tecniche, sono trattate con meno cura, mentre che è ammirabile di veder come l'esecuzione di quelle gambe, p. e di sotto lo stinco, è dappertutto ugualmente perfetta. I risultamenti di questi miei studj mi determinano ad acconsentire in tutti i punti all'elogio che fa di quelle gambe il Launitz; mi pare inoltre, che le ragioni sulle quali egli si appoggia, meritano di esser considerate come decisive in questo punto e che, se non si può dire con certezza assoluta che alla villa Adriana si trovava l'originale del gruppo, certo si è che vi era l'esemplare il più bello di tutti quelli dei quali ho trattato in queste pagine.

OTTO DONNER.

I RILIEVI DEL PROSCENIO

DEL TEATRO DI BACCO IN ATENE

(Mon. dell' Inst. vol. VIIII tav. XVI)

A chi entra da ponente nelle rovine del teatro di Bacco in Atene si offrono quattro lastre scolpite in rilievo assai alto le quali, rimaste sull'antico loro posto, formano la metà d' una bassa parete [1] che originariamente con altrettante andava ad avvicinarsi all' angolo orientale della cavea. È dessa la facciata del proscenio la quale nei teatri di costruzione propriamente greca — ove però questa parte era molto più alta [2] — per solito si ornava di piccole statue e colonne. [3] Considerando lo zelante studio col quale i dotti indigeni ed esteri si sono occupati della parte epigrafica ed antiquaria della magnifica scoperta del signor Strack, fa meraviglia il vedere che siasi tanto poco fatto conto della parte ornamentale e delle sculture tornate alla luce dallo stesso scavo. Intorno ai sudetti rilievi in ispecie, prescindendo da scarsissimi cennni dati qua

[1] Alta metri 1, 40 giusta le misure comunicate nell' *Ephemeris arch.* 1862 p. 129.

[2] Vitr. V 7: *Eius logei altitudo non minor debet esse pedum decem non plus duodecim.*

[3] I rilievi provenienti dal teatro di Efeso intorno ai quali è dato un brevissimo cenno nella gazetta archeologica di Berlino da C. Curtius 1868 p. 82, probabilmente ornavano la stessa parte dell'edifizio scenico. Si confronti inoltre: Wieseler *Bühnengebaeude* tav. III 18 e IX 14,15.

e là a volo [1], non esiste altro lavoro fuorchè una descrizione che ne pubblicò il sig. Pervanoglu nel Bullettino del 1862 p. 167, la quale per altro bastò a far' riconoscere l'importanza del monumento. Sembrando dunque assai desiderevole ottenerne disegni, il nostro Istituto già fin dall'anno 1867 aveva a quest'uopo combinato con un bravo artista ateniese. Costui però poco dopo non trovandosi più in istato di tener la promessa, la cosa rimase ineseguita e rimarrebbe ancora se nell'estate scorsa il sig. E. Ziller, valente e rinomato architetto, non avesse avuto la bontà d'incaricarsi egli stesso di questo lavoro.

Per dare un' idea dello stato attuale della parete, l'abbiamo fatto incidere intera non esclusi gli interstizii lasciati fra le singole lastre. Al fianco sinistro della prima s'accosta immediatamente la scaletta che dall' orchestra conduce sul podio del pulpito. Noi ci troviamo qui appunto sulla metà di quest' ultimo. Le lastre che seguivano a sinistra, già in antico tempo paiono essere state levate, poichè non se ne rinvenne neppure un piccolo frammento. Conservato però ci è il nome di chi si professa l'autore di questa parte della fabbrica rimanendo sulla stessa cima della scaletta l'iscrizione seguente [2]:

Σοὶ τόδε καλὸν ἔτευξε φιλόργιε βῆμα θεήτρου
Φαῖδρος Ζωίλου βιοδώτορος Ἀτθίδος ἀρχός

I caratteri storti e meschini additano il terzo ossia il quarto secolo dell'era volgare. Non si apporrebbe però chi a epoca così bassa volesse assegnare pure l' ese–

[1] *Ephem. arch.* 1862 p. 129 e p. 209. *Arch. Anz.* 1862 p. 321.* Vischer *Entdeckungen im Theater des Dionysus* p. 52. *Revue archéologique* 1864 p. 435.

[2] *Ephem. arch.* 1862 p. 129 e 163.

cuzione dei rilievi. Un esame tecnico, i cui risultati speciali aspettiamo in un' opera del sig. Strack già da lungo tempo vivamente desiderata, ha provato che le lastre non si trovano più nella originaria loro commessura. Così si limiterà il merito del Fedro al fatto di una ristaurazione nella quale avrà portata più innanzi verso gli spettatori una parete anteriore, ciò che, se non c'ingannano chiare e lucide orme, più d'una volta si è fatto ai tempi posteriori ove non serviva più una orchestra così spaziosa quale era necessaria per l' antica tragedia.

Sebbene dunque risguardo ai rilievi possiamo rimontare ad epoca molto anteriore di quella di Fedro, non oltrapasseremo i principii dell' impero. Il lavoro è un po' grossolano ed è chiaro che furono eseguiti per esser veduti da distanza considerevole. L' aspetto generale ha qualche cosa di uniforme essendo quasi tutte le figure collocate di faccia. Il gran Sileno che inginocchione sta fra la seconda e terza lastra, siccome è dovuto a scalpello molto migliore, così pare debba assegnarsi pure ad epoca anteriore degli stessi rilievi. In ogni caso è una idea poco felice di fraporlo qui laddove è chiaro che egli come il suo compagno, del quale si è trovato un bel frammento, originariamente formava l'angolo d'un qualche sistema di sostentacoli [2].

L' ordine dei rilievi pare non sia variato da Fedro osservandosi un certo progresso degli avvenimenti da sinistra a destra. Resta però enimmatico quale fosse stato il soggetto di quei che furono una volta a sinistra della scaletta. Che non si riferissero alla persona di Dioniso, lo prova la circostanza che i conservati comin-

[1] Vedasi n. 2.

[2] Così la trave che, sorretta dalla mano sinistra, sporge fuori sotto la cornice di sopra senza portar niente, vien messa in funzione statica.

ciano dal più rimoto fatto della sua storia cioè dalla sua nascita.

Dinanzi a Giove che vi sta assiso sopra uno scoglio, si vede Mercurio ritto in piedi e pronto a portar via alle nutrici destinategli il neonato dio. Lo tiene sul braccio sinistro involto dal ventre in giù d' un mantelletto. Fiancheggiano la composizione a s. ed a d. due pirrichisti introdotti nella storia dell' infanzia di Bacco ad imitazione della favola cretica di Giove fanciullo i cui primi vagiti nascondevano i Cureti col romor delle spade agitate sugli scudi loro. Gli Orfici in poi davano gli stessi protettori a Dioniso-Zagreo, figlio di Giove e di Prosèrpina [1], per difenderlo dalle insidie dei Titani, onde è ben facile il loro trapasso al figlio di Semele. Qui sono però i Coribanti, esseri cognati e spesse volte confusi coi Cureti, che ci vengono menzionati. Nonno [2] fa che danzino a trastullo del nume pargoletto, mentre, attese le analogie accennate, pare piuttosto probabile che originariamente dovessero proteggerlo dalla gelosia di Giunone da cui parte gli minacciavano pericoli non meno grandi di quei cui soccombette la sua madre. Quanto al nostro rilievo, è ben chiaro che essi servono a guardia del puerperio di Giove. Quello a s. collo scudo alzato fa schermo al dorso di Mercurio, l'altro è pronto alla difesa stringendo nella mano alzata il brando ora distrutto. Su due altri rilievi li vediamo infatti girare riddando intorno a Bacco fanciullo [3], e probabilmente

[1] Lobeck *Aglaophamus* p. 555.

[2] *Dionysiaca* IX 160 sgg. XIII 135 sgg.

[3] Gerhard *Antike Bildwerke* CIV – Mueller-Wieseler *Denkmaeler* II, XXXV 412. Il rilievo si dice esistere nel Vaticano ove l' ho cercato invano. – L' altro rilievo orna un vasetto di avorio una volta in proprietà del sig. Palagi a Milano: è pubblicato nella *Gazetta archeologica* di Berlino 1846 tav. 48.

è da supporre la stessa scena in un frammento disgraziatamente mutilo della Villa Albani nel quale lo Zoega ha creduto poter riconoscere la dilacerazione di Zagreo [1].

L'educazione del nume novello dalla quale l'arte figurativa ha attinti così varii e graziosi concetti, all'artefice dei nostri rilievi non ha suggerito il soggetto di una propria scena. La seconda lastra già ci mostra il nume adulto.

In corta veste con sovrapposta una leggiera nebride egli sta a destra di un'aretta quadrilatera. Dietro di lui apparisce un Satiro che reggendosi sulle punta dei piedi, colla mano destra — ormai perduta insieme coll'avambraccio — pare si fosse coperto il volto: concetto più di una volta illustrato e tipico per quei seguaci di Bacco.

Avvicinasi all'ara dalla parte opposta un uomo trascinando per le zampe un capretto ritroso, sagrifizio usitatissimo a Bacco [2]. Gli fa seguito una donna vestita di doppio chitone la quale colla destra sorregge un piatto con frutta e piccole focaccie aguzze. È di già esternato il sospetto che non si tratti qui d'un artificio ordinario, ma di una tale offerta fatta a Bacco allorquando visitò Attica per la prima volta e che le due persone a sinistra dell'ara sieno Icario ed Erigone. È vero che l'artefice in tal caso avrebbe trattato il mito con qualche libertà mostrandoci Icario non come l'ospite del dio del vino [3], ma come quello

1 Zoëga *Bassorilievi* tav. 81. Non posso persuadermi che gli uomini barbati e vestiti alla contadinesca sieno Giganti, neppure vedo che dilacerano il fanciullo che sembrano piuttosto castigare. Si confronti una scena ben nota sul sarcofago Capitolino pubblicato dal Righetti I, CLXI.

2 Virg. *Georgica* II 380.

3 È nota una numerosa classe di rilievi, consimili fra loro, riportati a questa visita dal Visconti, a torto, come credo, atteso i gravi dubbi mossi contro questa spiegazione. Cf. Jahn *Arch. Beitraege* p. 203. Panofka *Arch. Anzeiger* 1852 p. 225. Stark *Arch. Zeitung* 1851 p. 314 sgg.

che il primo l'onorò d'un sagrifizio. Ma siccome non niegherei senz'altro un tal fatto, così la riflessione che il rilievo in discorso servì ad abbellire il teatro della capitale di Attica, mi rende ancora più disposto a supporlo in questo caso poichè si sa che dal *demos* Icaria si derivava l'origine degli stessi ludi scenici [1]. L'abbigliamento e la foggia delle due figure a sinistra a ciò si addirebbe oltremodo. La tunica a maniche corte, la pelle gettata sopra l'omero sinistro, tutto ci ritrae il contadino. La figura feminile, benchè sia acefala, dall'abito e dalle forme svelte ad ognuno parrà piuttosto la figlia che la moglie di chi precede. Alla fine non sono a trascurarsi la vite che sporge dietro il nume, ed il cane stragrande che accovacciato apparisce nel fondo della lastra dietro la figura del contadino. Farebbe meraviglia se queste due cose non fossero che parerga in un monumento così scarso di figure; accettata però la spiegazione proposta, subito esse guadagnano rilievo. Bacco riconoscente, in ricompensa dell'ospitalità di Icario, a questi offriva in dono la vite e dalle tristi vagazioni di Erigone cercante il padre ucciso è notissima la Maira, fedele compagna della sua infelice padrona.

Più difficile riesce la spiegazione della terza e quarta lastra. Salta negli occhi la stretta corrispondenza che fra loro esiste, poichè delle quattro figure che vi sono in ciascuna, tre si ripetono in ordine inverso. Quant' alla prima figura del terzo rilievo la quale per ignoto motivo è distrutta mediante lo scalpello, si può sostenere che non abbia corrisposto all'ultima del quarto, essendo che questa sta assisa, nel mentre lo stretto spazio a sinistra non basta che per una figura

[1] Ath. II p. 40B: ἀπὸ μέθης καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας εὕρεσις ἐν Ἰκαρίᾳ τῆς Ἀττικῆς.

ritta in piedi. Siffatta mancanza ci spinge a volgerci in primo luogo alla quarta lastra ove traiamo principio da quella stessa figura virile a destra che sta seduta in trono a zampe di lione. È dessa quasi nuda cuoprendo soltanto il brano d'un mantelletto le gambe fra le quali si scorgono ancora gli avanzi di un grande scettro che vi posava. Non ostante però che nel suo stato attuale essa da se non sia contraddistinta altrimenti, si può spiegare la figura con certezza. È chiaro che le otto colonne che a destra sporgono sopra la rupe scolpita nel fondo del rilievo, significano la facciata del Partenone. Essendo in conseguenza la rupe stessa l'acropoli al cui piè meridionale s'appoggiava il sacro recinto di Bacco, parrà probabilissimo che l'artefice voleva accennare questo stesso luogo ove la sede onoraria, come s'intende da se, a nissun altro conviene fuorchè a Dioniso stesso. Delle tre figure a sinistra ci attrae in primo luogo quella di mezzo. È dessa un robusto giovane nudo meno un picciol manto che gli circonda le reni: foggia eroica prediletta dagli artisti del primo secolo e spesso ovvia nei ritratti della gente Giulia. La clava sulla quale poggiava la mano destra e della quale rimangono ancora manifeste traccie, lo contradistingue da Teseo. La figura donnesca a sinistra nel cui braccio posa un gran corno d'abbondanza, pare alla prima vista una *Tyche*. Trova però questa spiegazione difficoltà nel vedere che la parte superiore del braccio destro è stesa in direzione orizzontale, onde riesce chiaro non aver tenuto la mano il timone, ma essersi piuttosto poggiata ad un lungo scettro.

Ora, benchè non niegherei che sotto qualche condizione potrebbe pure alla Fortuna esser dato uno scettro, ci ricorderemo che questo per eccellenza con-

viene ad *Irene* [1], dea della pace, per la quale nello stesso tempo è assai atto il corno dell' abbondanza. La figura a destra di Teseo in simile guisa teneva uno scettro. È vestita al pari della sua compagna di doppio chitone, ha però di più un largo ammanto, che cuoprendole l' occipite, cala largamente per le spalle. Del piccolo numero delle divinità fra le quali qui abbiamo la scelta, nessuna conviene meglio al soggetto che *Hestia*. La divinità tutrice del sacro focolare delle singole famiglie e di quel comune della città corrisponde assai bene a quella che garantisce la sicurezza ed il ben essere dei cittadini.

Giunti a questo punto ci fa ben a proposito un passo di Pausania che, parlando del pritaneo di Atene, racconta non aver trovato in quel delubro statue di altre divinità all' infuori di Irene e di Hestia [2]: notizia assai preziosa e che sparge luce sopra la loro riunione colla figura di mezzo. Il più gran fatto politico che è congiunto col nome di Teseo, è la riunione dei singoli e dispersi *demi* in una sola città. Questo fatto trovò una manifesta espressione nella fondazione del pritaneo che conteneva la *κοινὴ ἑστία* di Atene. Non saremo dunque, al mio avviso, lungi dal vero se lo crediamo effigiato qui come rappresentante della sua creazione circondato [3] da quei numi che, come simboleggiano la pubblica e privata felicità

[1] Si veda principalmente il discorso letto dal Brunn intorno alla statua della così detta Leuçotea (Monaco 1867) n. 96 del nuovo catalogo della Gliptoteca di Monaco.

[2] Paus. I 18,3: Πλησίον δὲ Πρυτανεῖόν ἐστιν, ἐν ᾧ νόμοι τε οἱ Σόλωνός εἰσι γεγραμμένοι, καὶ θεῶν Εἰρήνης ἀγάλματα κεῖται καὶ Ἑστίας, ἀνδριάντες δὲ ἄλλοι κ. τ. λ.

[3] Un' analogia offre la pittura che ornava una parete della stoa dei dodici dei a Atene descrittaci dallo stesso Pansania I 3,3: ἐπὶ δὲ τῷ τοίχῳ τῷ πέραν Θησεύς ἐστι γεγραμμένος καὶ Δημοκρατία τε καὶ Δῆμος.

dei cittadini, così furono stimati degni di ornare il comune delubro della città. Mentre dunque nella seconda lastra i contadini onorano il dio del vino, qui la città rende i suoi omaggi a Bacco che già ha preso possesso del suo sacro recinto. [1] Le tre figure che restano sulla terza lastra, come già ho detto, rappresentano le stesse persone alle quali corrispondono sulla quarta, essendo chiaro che le piccole differenze nell'assetto loro non servono che per evitare un'uniformità troppo noiosa. Risguardo alla figura mancante, dal fatto che insieme con essa è pure levata la parte della base sulla quale poggiava, rileviamo che si pensava a rimpiazzarla con un'altra. Crede il sig. Rhusopoulos che quella figura fosse cancellata perchè era più distrutta delle altre e recava un aspetto spiacevole [2]. Non essendovi però alcuna causa perchè essa doveva aver più sofferto delle sue compagne, cadrà più acconcio di pensare ad altro motivo.

Il popolo d'Atene più che altri era disposto a dimenticare i suoi primi ed antichi benefattori e può essere benissimo che il cambiamento di cui vi rimangono ancora sì manifeste traccie, fosse cagionato dall'adulazione verso un magistrato ossia lo stesso imperatore. L'unica cosa che in questa spiegazione non mi appaga, è la circostanza che non sarebbe ben perspicuo il progresso degli avvenimenti che nell'ordine delle tre altre lastre abbiamo creduto poter ravvisare.

Lascio dunque ad altri il decidere: ciò che mi pare assai difficile in una rappresentanza, il di cui

[1] Non sarà inutile notare che il mito di Teseo, benchè non manchi d'ogni contatto con quello di Bacco, non è stato messo mai dagli antichi in relazione a quelle feste bacchiche dalle quali si sviluppavano i ludi scenici. Si confronti Ribbeck *Anfaenge und Entwickelung des Dionysus-Cultus in Attica* p. 5 sgg.

[2] *Ephem. arch.* 1862 p. 209.

autore per il semplice ravvicinamento di figure ha voluto esprimere una certa idea [1].

F. Matz.

ISCRIZIONI DEI MARMI GREZZI

(Tav. d'agg. G)

I. Porge occasione a questo scritto la scoperta che per sovrana munificenza, col consiglio e direzione del barone P. E. Visconti commissario delle antichità, venne fatta di quella parte dell' antico emporio, ove si deponevano i marmi che dall'Asia, dall'Africa e dalla Grecia venivano a Roma. La grande quantità dei massi che in due anni vi si scoperse ha dato luogo a raccogliere un grande numero di quelle epigrafi che nelle cave erano scolpite sopra i massi ancor grezzi e che talora apparse su qualche colonna o masso fortuitamente trovato, spesso furono poco avvertite e non sempre bene trascritte. Quelle poi che si leggono nelle collezioni epigrafiche, o che stanno ancora inedite in vari codici sono confuse con altre di origine ligoriana, e tutte computate non giungono a un terzo di quelle che ora diede l' emporio. Adunandole tutte in un corpo le ho distribuite secondo la qualità dei marmi sui quali erano scritte, perchè è da questo ravvicinamento che si ricava una nuova serie di notizie che illustrano la storia delle antiche miniere de' marmi dalla metà del primo fino al principio del terzo secolo dell' impero. Queste notizie saranno certamente ampliate dalle scoperte ulteriori, e giova sperare che ne riceveranno luce anche quelle lettere e sigle le quali finora rimangono d'ignoto significato.

2. I massi, quando si ritrovano interi come vennero dalle cave, hanno sempre scolpite iscrizioni o sigle, o almeno sono segnati con numeri, e quelli che a prima vista ne appariscono privi, se bene si osservano, mostrano quasi

[1] Si confronti principalmente la base tonda della Villa Panfili pubblicata dal ch. Koehler nei *Monumenti inediti dell'Instituto* 1863. Tav. 76: monumento che sotto più d'uno punto di vista offre analogie coi nostri rilievi.

sempre le traccie delle lettere e dei numeri ch'erano segnati col minio. Alcuni ne mancano, perchè in qualche parte furono diminuiti dalla sega o abbozzati a qualche uso, e che quivi si lavorassero si conosce dalla grande quantità di frammenti e di scaglie in mezzo alle quali si trovano. Difatti sappiamo dal Venuti che in prossimità di questo luogo si trovarono al suo tempo abbozzi di statue e ferri scultori (*Descr. topogr.* par. 2 p. 45), e fra i massi ora scoperti ve ne ha un notabile numero di quelli che furono cominciati a lavorare ma poco dopo lasciati imperfetti, nei quali si dimostra verissima l'osservazione che su quelli che furono trovati al suo tempo fece Flaminio Vacca che molti erano stati abbandonati alla metà del lavoro per difetti scopertivi o perchè troppo duri e difficili allo scalpello e alla sega (Fea *Miscell.* T. 1 p. 93 n. 95). Le iscrizioni che vi si leggono non sono sempre scolpite colla medesima cura. Quelle che hanno note consolari e ricordano i procuratori e i ragionieri, sono condotte con diligenza, laddove i nomi dei servi, le note indicanti che appartenevano alla casa imperiale ed i numeri sono spesso in maniera assai grossolana, talchè le aste delle lettere e dei numeri si confondono, specialmente sul cipollino, coi solchi delle scaglie divelte e senza molta avvertenza non si scorgono a prima vista, e richieggono grande diligenza per essere sicuri della vera lezione. Vi ha però differenza secondo la natura dei marmi, perchè nei più duri le lettere sono più regolari, nei più teneri invece o facili a scagliarsi sono più grandi e rozze, e diversa è pure la loro paleografia secondo che diverse erano le cave donde venivano. Le più rozze e semplici iscrizioni che hanno soltanto in nesso il nome del servo ed il numero, debbono essere state scolpite nelle petriere medesime, quelle che recano i nomi dei procuratori augustali e degli altri ufficiali preposti alle cave e si veggono incise con accuratezza, furono forse scolpite, dopo che i massi erano condotti al luogo della stazione, e quivi adunati, posti al registro e preparati per essere mandati a Roma. Queste osservazioni confermano quanto scrisse il Marini il quale le giudicò segnate per cura dei ministri e servi augustali sì per rendere ragione di quello che spedivano e sì per togliere ogni occasione d'errore allo sbarco (*Iscriz. Albane* p. 34). Perciò assai spesso vi segnavano alcune note colle quali in-

dicavano che il marmo apparteneva al patrimonio imperiale. Varie sono le formole colle quali ciò esprimevano. Sul cipollino troviamo EX · *Metallis Novis* CAESARIS *Nostris Rationis Dominicae Augustae* (n. 1), *Metallum* o *Marmor Domini Augusti Nostri* (68) DOM*ini* o *Domini* (16. 65. 66. 67. 94) e questi modi hanno un riscontro col *curam agente operum dominicorum* con cui nella iscrizione di Filea (Labus *di un'epigr. latina scoperta in Egitto* p. 7) è indicata la gestione delle opere tutte che riguardavano la miniera, ed accennano chiaramente la proprietà privata del fisco imperiale e la dipendenza dei ministri verso il proprio signore. Più spesso trovasi CAE*saris* o CAES*aris Nostri* sopra il medesimo marmo, sopra il pavonazzetto e sull'africano, che ha pure CÆ*saris* AVG*usti* (174) sopra il sommoscapo del grande rocchio di colonna scoperto all'emporio. Alcune volte vi è espresso il nome proprio dell'imperatore IMP TRAIANI, DN TR (286.295), HADRIANI AVG, *impe*RATORVM CAESARVM *antoni*NI ET VERI, IMPANTONINIA*ug* sopra il giallo (221. 222. 223), IMP· DOMITIANI AVG · GERM sopra il bianco (277. 278). Talora invece vi si accennava l'amministrazione suprema che risiedeva in Roma e alla quale erano indirizzati i marmi, come si vide indicato colle formole RATIONIS VRBICAE sulle due colonne di pavonazzetto che furono già nel museo Lateranense (258. 259), EX *Ratione* VRB*ica* di un masso di cipollino trovato all'emporio (12) e di un'altro colle sigle che facilmente si spiegano RA*tionis Patrimonii* (50). Più frequente è la sigla in nesso di RAT*ionis* che sola si vede specialmente sui massi di maggior mole del cipollino (4. 6. 7. 98. 99. 100. 128), sul pavonazzetto (257), sul porta santa (196 216-219), sul pario (266. 275) e sopra tre di qualità incerta (298. 313. 314). Da che si conosce che non vi era una formola costante, e che, sebbene tutti questi modi significassero la medesima cosa, l'usare più l'uno che l'altro era in arbitrio dei razionali e dei servi i quali forse in ciò si conformavano all'uso vario dei luoghi. Facevano il medesimo uffizio i nomi loro anche senza altra aggiunta, come vediamo nel nome del servo Imeneo talora appena accennatovi (17-46), perchè essendo ripetuto sopra un grande numero di massi era notissimo agli ufficiali delle stazioni che dovevano riceverli, e non poteva nascerne errore.

3. Varie sigle e lettere ora solitarie ora accoppiate con altre sono su questi marmi, e di queste è assai malagevole comprenderne il significato perchè riferendosi all'esercizio e alla tecnologia propria delle miniere, non ne troviamo cenno negli scrittori e nessun confronto se ne può fare con altri monumenti epigrafici. Alcune di esse sembrano comuni a tutte le miniere de' marmi, altre solamente proprie di alcune, secondo che si può arguire dalla varia loro qualità e provenienza. Fra le comuni ascriveremo specialmente la sigla CIA che trovasi sul cipollino (2. 81 al 94), sull'africano (186), sul pavonazzetto (258) e sugli incerti (304. 305). Proprie del cipollino soltanto sono finora le seguenti CL (95. 99), CLA (96), CLAB (98. 100), CL H (71. 72. 74. 77. 78), CLAH (79), H (75. 76), HP (80), L · P (73), A (88. 126) N (70) Å (21), AP (100), e le sole lettere C (86. 98), K (48), Φ (47), ω (49), Z (23), V (134.17). Le prime di queste sigle sembrano quasi invitare a leggere *Claudiana* riferendole ad una officina che a somiglianza della Comodiana e della Aureliana fosse così denominata, se non paresse più verosimile che siano iniziali anzi che principio di una parola. Il cipollino ha comune coll'africano la lettera H. Una sola volta appariscono PC sul giallo o numidico (222), PIZ sul marmo di Paros (270), ΘX sopra un marmo bianco d'incerto luogo (310), e O=N sopra l'africano (190). Proprie del marmo lunense sono le sigle GLM (328) e IXM (329) che variata si trova pure una volta sul cipollino MIX (52). Comune ai marmi di varia specie è la lettera B che sola troviamo sul pavonazzetto (258) e colle note numeriche BI sul cipollino (101), BSEC sopra un marmo bianco e sopra un' incerto (279. 323), BIII sul pavonazzetto (256) e BT sopra il giallo (222). Per quanto sia ancora oscura la voce accennata da questa iniziale, osservando che accompagnata da numeri segue a quella di LOCVS, sembra molto probabile che servisse a meglio determinarlo con una più speciale indicazione.

4. Il numero che scolpito o dipinto di rosso non manca quasi mai sopra ogni masso e suole essere preceduto da N, indicava la serie e la quantità che in ciascun anno n'era stata recisa per cura del servo o del razionale che vegliava all'opera della miniera. Se ciò era tenuto per vero anche prima, e l'aveva già osservato il ch. cav. de Rossi (*Bull.*

d' arch. crist. 1868 p. 47), riceve ora una conferma dai marmi scoperti all'emporio, poichè il servo Leto che nell'anno 75 segnò sopra l'africano il numero 85 (147), segnò dipoi il 42 nel 76 (151) e il 18 nell' 80 (159). Qualche volta vi sono due numeri diversi ed anche scritti in modo che l'uno è contrario all'altro, e questo può essere indizio di revisione o correzione, o di una nuova numerazione fatta dai ragionieri, allorchè adunavano insieme i massi di vari compartimenti per inviarli a Roma.

5. Un altro numero si trova non di rado preceduto da L spesso accompagnato dalla sigla in nesso RAT*ionis*, talora dal consolato e non mai sopra i marmi che hanno il nome del razionale e del servo (4. 6. 7. 98. 99. 100. 128. 216. 217. 218. 219). Alcune volte però si ritrova L° (288. 289. 311), LOC (253. 268. 269. 273) e LOCO (243 al 254. 259): onde non è dubbio che in questa guisa debba leggersi quella iniziale. I numeri che vi seguono, salgono dai più bassi fino ai più alti e giungono a cagion d'esempio sul porta santa al 846 e al 1095, sul pavonazzetto al 406, sul pario al 496, sul cipollino al 1037 e 1040 e sopra marmi d'incerta cava al 855 e 1362. Questi numeri tanto elevati offrono spontanea la spiegazione che con essi sia espressa la quantità de' massi che nel corso dell'anno erano già stati levati dal *loco*, come avvisò il ch. De Vit (*Lex. tot. latinit.* v. *numerus* 41), e che il *locus* fosse uno dei compartimenti della miniera, venne già dichiarato dal cav. de Rossi (*Bullett. d'arch. crist.* 1868 p. 47). La verosimiglianza di questa spiegazione si fa palese al vedere che a *locus* scritto per intero, e dove accorciato sembra che così sia da leggere, seguono soltanto i numeri *primo* (323), *secondo* (258. 305) e *quarto* (279) che ben convengono colle parti in che si può credere divisa una miniera, e noi gli troviamo infatti sopra i marmi di Paros, dove sappiamo che cinque erano le gallerie rammentate da Ciriaco (*Bullett. dell' Ist.* 1861 p. 188) con cui concorda il Leake (*Travels of northern Greece* vol. 3. p. 89 London 1835), le quali mettevano per entro alle caverne del monte Marpessa. Lo stesso possiamo inferire di quelle del pavonazzetto sapendosi, quale immensa quantità di massi e di colonne ne abbiano tratto gli antichi. Trovandosi pertanto la indicazione del *locus* sopra queste due sole specie di marmi, sembrerà vieppiù verosimile che indicasse

il compartimento donde il masso era uscito, e che la B che vi segue accompagnata da numero non però maggiore del tre, determinasse specialmente la parte del *locus* dove il masso era stato reciso. In una legge del codice Teodosiano (*De metallis et metallariis* 10. 19) sono dette *loci fiscales* le miniere e le cave di pubblica spettanza donde traevansi marmi e metalli, e in questo senso sembra da intendere la voce LOCA nella seguente iscrizione che fu trascritta dal piano grezzo inferiore del plinto di una statua d'Amazone e che ci fu conservata nelle schede di E. Q. Visconti (Bibl. Imp. di Parigi Fondo Visconti vol. VII p. 338 v.):

iMp DOMITIANI
AVG · GERM · LOCA
PER · PRIMVM · LIB

La quale serve a meglio intendere quest' altra scolpita sotto uno dei due trofei detti di Mario e trascritta quando dal castello dell'acqua Giulia furono trasferiti sul Campidoglio. (cod. Vat. 5253 p. 160. Winghio cod. Bruxell. II p. 240. Cittadini cod. Marc. p. 30. Grut. 1022.5 e 1084.5):

IMP · DOM · AVG
GERM · PER
CHREZ · LIB

Ommettendo di parlare della utilità che può arrecare questa iscrizione per meglio determinare l'età di quel monumento che deve appartenere all'età di Domiziano e quei trofei alludevano forse al titolo di Germanico che assunse nell' 84, parmi chiaro che in ambedue le iscrizioni siasi voluto indicare che le miniere dei marmi donde erano tratti quei massi fossero operate e probabilmente appaltate da Cresimo e Primo. Perciò anzichè sopporre *loca* un' abbreviazione di un derivato di *locare*, credo che sia sostantivo e voce propria per indicar la miniera e l'insieme dei suoi compartimenti, e vedremo in seguito spiegando un' altra iscrizione che forse vi è sott'inteso *suscepta* per indicare ch'era presa ad appalto dai due liberti, sebbene sia da intendere che ciò avvenisse in anni diversi. Vuolsi

ancora osservare che queste note si trovano principalmente sopra i massi che portano iscrizioni piene e compiute coi nomi dei procuratori e degli ufficiali che vegliavano al governo della miniera, i quali con esse sembrano quasi render ragione del progresso della cava e della quantità de' massi che ne avevano tratta. Al contrario nelle iscrizioni più semplici e brevi ricorre frequente il solo ricordo di *loco* col numero, ed è notabile che in circa quaranta esempi non s'incontra mai ripetuto il medesimo numero che avrebbe dovuto trovarsi almeno sui massi di Paros che il Ross (*Inscript. gr. ined.* p. 44) e il Le Bas (*Voyage archéol.* n. 2114. 2115 a. b. c) videro ancora aderenti alla roccia e a piè della medesima, se veramente avesse indicato il compartimento della miniera. Da ciò pertanto apparisce che *locus* era propriamente il compartimento e che essendo questo assai vasto e profondo, come sappiamo da Ciriaco che quei di Paros erano *ad pleraque stadia excisa* e di uno di essi il Leake calcolò la lunghezza a cento iarde, volendosi indicare quanti massi n'erano stati tagliati, usavano la formola *loco* per *e loco* col numero che ne indicava la quantità. Spesso però a questo numero se ne aggiunge un altro preceduto da N, ma questo serviva specialmente a indicare l'ordine della spedizione quando mandavasi a Roma e del quale ho già discorso. In ciò non vi era uso uniforme e costante, e variava secondo la diversità delle cave, e quelle che segnavano il *loco* non erano solite aggiungerne altro. In fine la spiegazione proposta di *loco* viene confermata da un marmo di Aquileia riferito nel codice Vaticano 5250 f. 61 nella quale leggesi E LOC (304), la qual lezione, per vari motivi, credo da preferire a quella del Bartoli che ommette la preposizione (*Antich. d'Aquil.* n. 305 p. 236). Questo esempio, sebbene unico finora, vale a mostrare come per brevità e per uso si ommettesse comunemente la preposizione, e questa formola servisse a indicare la provenienza dei massi dall' espresso luogo della miniera. Nè alla spiegazione ora data di questa voce si oppone l'epigrafe

ERMOΛ
LOCCCXCV

che il Ross vide scolpita sulla roccia di Paros *intimo recessu maioris lapidicinae* (*Inscr. gr. ined.* n. 144. p. 152),

e nella quale credo doversi leggere *loco* e non *locus*, perchè gli antichi distaccando i massi dal monte a punta di conio e di scalpello, avevano d'uopo di disegnarveli prima e rilevarneli a poco a poco, come tuttora si vede in queste cave di Paros e l'osservò il Belzoni (*Viaggio* ec. T. 1. p. 221) in quelle del granito di Assuan, dove i massi sono ancora uniti alla roccia, e il servo potè scolpirvi il suo nome ed il numero anche prima che ne fossero staccati.

6. Queste epigrafi scomparivano dai marmi allorchè si lavoravano per acconciarli ai vari usi ai quali si destinavano, ma talora vi rimanevano scolpiti, specialmente quando erano da un lato o nello spazio che non veniva occupato dalla iscrizione. Se ne veggono vari esempi nei monumenti di Padova così di marmo lunense come di pietra dei colli Euganei (Furlanetto *Le ant. lap. Patavine* nn. 31. 44. 85. 95. 122. 205. 309) nei quali è da osservare che in quelli che ancora sussistono, il numero si trova in un lato o se è nel campo della iscrizione è da questa disgiunto, mentre che in quelli che si conoscono solamente per antiche copie il numero fu confuso colla prima o coll'ultima linea della iscrizione. Il che da principio tenne dubbio il dotto editore non scorgendo, quale relazione avessero quei numeri colla iscrizione (p. 36), ma nelle aggiunte (p. 523. 527) seguì il parere del Cavedoni che nel numero superstite nel fianco d'un sarcofago del Museo del Cataio riconobbe uno di quelli che sui massi o sulle opere scolpivansi nelle cave (*Bullett. dell' Istit.* 1845. p. 31). La stessa avvertenza fece il Ross intorno ad alcune lettere che sono nel campo di una iscrizione di Siria (*Inscr. gr. ined.* p. 106). (321) e credo che il medesimo caso ricorra in quella d'una soglia di sepolcro in Ostia pubblicata dal ch. cav. Carlo Lodovico Visconti (*Annali dell' Istit.* 1867. p. 306) (307) e nelle lettere che erano da un lato di una iscrizione sepolcrale di Torcello conservata nel codice Vaticano 5250. f. 123 (306). Parimente nel cod. 5253. f. 427 è l'epigrafe di un cippo mortuario nel quale era rimasta in un lato una di quelle formole con cui, come accennai da principio, s'indicava che il marmo veniva dalle cave proprie dell' imperatore Traiano (286). Altri esempi ci somministra il cod. 6039 a f. 242, dove si legge trascritto il numero 1546 ch'era scolpito nella base di una statua di Ercole trovata nelle

terme Antoniane (290), a f. 246 il *loco* ed il numero 246 che fu letto nel lato sinistro di una base dedicata in onore di Claudio trovata presso l'Apollinare (288), e a f. 247 il *loco* col numero due volte diversamente indicato (meglio però trascritto nel cod. 6253. f. 362) nel margine estremo a sinistra di una mezza base trovata colla precedente (289). Questi esempi comprovano che dalle cave non sempre venivano i marmi grezzi del tutto, ma che, come ancora si usa al presente, per diminuire il peso e la difficoltà del trasporto lavoravansi nelle cave medesime le opere almeno più semplici, e che talora anche su queste scolpivansi le note che ordinariamente segnavansi sopra i massi.

7. Per questa considerazione e per gli esempi sopra recati, facilmente, se non erro, si spiegano le note che sono scolpite in un lato dell'ara capitolina del dittatore Minucio (339). Al ch. Ristchl parvero in esse indicate le legioni *prima e vigesimasesta* (*Priscae latin.* Suppl. I. p. IX. Bonnae 1862), ma il Mommsen rigettò questa interpretazione e propose per congettura che vi fossero indicati i donari e il numero di essi ch'era stato consecrato al dio, come *loricae inlatae* o qualche cosa di simile (*C. I. L.* vol. I. p. 556). Il ch. dottor Henzen osservando invece l'analogia che questa epigrafe ha con quelle dei marmi non lavorati, e con una base di Preneste (324) colla quale ha pur luogo il confronto, sebbene vi sia una lacuna nel numero pensò che *le lettere* L · I *significassero* Loco *primo e le seguenti* XXVI *non essere che la nota numerale con omissione del* N (*Bullett. dell'Istit.* 1863 p. 62), la quale, come già osservai, indicherebbe il numero del masso estratto dal *loco*. Questa spiegazione riceve una piena conferma dalle nuove e non poche epigrafi, e per questo e per le cose già dette preferisco di leggere *Locus primus*, e non *Loco primo*, essendo del tutto probabile che per l' uso grandissimo che si faceva del travertino nella prima metà del sesto secolo, alla quale appartiene l'ara di Minucio, le sue cave fossero divise in compartimenti, e che essendo l' ara lavorata in esse, gli artefici della miniera vi scolpissero le note ch' erano soliti a inscrivere sopra i massi, come vedemmo essersi fatto anche sulle basi di marmo in età più recenti. La conformità pertanto di queste note delle cave antiche del Lazio con

quelle dei marmi peregrini fa scorgere che i Romani occupando quelle dei popoli vinti o aprendone essi delle nuove nei paesi conquistati, vi portarono il linguaggio ch'era proprio delle latine, e romani o latini furono difatti gli ufficiali dei quali troviamo scolpito il nome sui massi che da luoghi lontani e diversi vennero a Roma. Circa i numeri che sono scolpiti negli imoscapi delle colonne, è da avvertire che la loro significazione varia in più modi. Alcuna volta il numero è quello del *loco*, come lo vedemmo ordinariamente sui massi, e pare indicato in una colonna di cipollino (126), in due di granito (336.337), alcun'altra sembra invece indicare il numero delle colonne recise (333. 334. 335) in due di cipollino (94. 132), e in una d'ignota pietra (309). Di maggiore importanza è, quando indica la lunghezza del fusto, ma non ne abbiamo che pochi esempi e questi solamente in quelle che sono fornite di note greche, le quali però sono d'interpretazione sicura, perchè il numero è preceduto da πόδες o πόδ' come si vede nell' imoscapo della colonna Antonina (331) e in quello di una colonna di porfido (338). Alla misura riferisco anche la nota numerale propria dei Corciresi (Franz *Elem. ep. gr.* p. 348) che ho trascritto dall' imoscapo di un rocchio di giallo trovato all' emporio (234) e quella che fu trovata sotto varie colonne in Atene (322) sebbene ne sia stata proposta una diversa interpretazione (*Bull. dell' Ist.* 1862. p. 129).

8. Oltre a queste iscrizioni si trovò qualche volta inserita ne' marmi una medaglia di piombo colla effigie dell'imperatore e con leggenda a guisa delle monete, ovvero una striscia di piombo con lettere e numeri rilevati. Non essendomi noto che si trovasse alcuno di questi piombi nei marmi che portassero alcuna di quelle formole con cui indicavano essere il masso di proprietà del fisco imperiale, parmi che questi vi tenessero il luogo di quelle, e che talora si preferisse come più facile l'uso di questi piombi, perchè, come osservò col Ficoroni il ch. P. Garrucci, posto il piombo nel cavo preparato ad arte vi si batteva *sopra con un colpo di martello la figura ch' era preparata nel ponzone* (*I Piombi ant. racc. dal Card. Altieri.* Roma 1847. p. 52). Se si confrontano le striscie in cui leggiamo DNCPR, DN · INI · P (Ivi tav. 3. n. 20. 21) DD · N · C · P · R, NLIIP (Garrucci *Dissert. Archeol.* vol. 2.

p. 78. Roma 1865) colle formole scolpite che ho riferite, non può farsi a meno di scorgere l'analogia che hanno fra loro. Nè mi fa difficoltà d' attribuire ai marmi varie di queste striscie, sebbene sappia che avendo un buco si credettero inchiodate sul legno, perchè potevano esservi assicurate con un perno che penetrasse più addentro, come vidi in vari massi dell' emporio essersi usato anche colle striscie di ferro apposte per cautela a quei massi che parevano aver qualche pelo. Le medaglie poi coll'effigie dell'imperatore erano per così dire iscrizioni parlanti, le quali facevano manifesto che il masso apparteneva al fisco imperiale. Fra queste la più antica che si crede estratta dai marmi, è quella colla epigrafe IMP CAE e coll' aquila legionaria, nella quale il ch. P. Garrucci ben rilevò l'analogia colle monete di Ottaviano e di Antonio (*Piomb. Altieri* tav. 8. n. 11. p. 52). Dopo questa ne vengono due di Traiano; la prima si rinvenne in una colonna di marmo numidico (Stieglitz *Archaeol. Unterhalt.* Lipsia 1820 p. 141. tav. 8. Garrucci *Dissert.* II. p. 81), la seconda in una di marmo bianco trovata ad Ostia creduta dal Ficoroni di Pario e si conserva nel museo Kircheriano (Ficor. *Piombi* tav. 2. n. 1. p. 10. Garrucci *Piomb. Altieri* tav. 3. n. 12). Sette appartengono ad Adriano. Delle quali due erano inserite nel giallo (Ficor. *Piomb.* tav. 1. n. 8. p. 8 e 10. *Gemmae* etc. p. 147) e due in colonne di pavonazzetto, l'una presso il Ficoroni (*Piomb.* tav. 1. n. 3. p. 9), l'altra in una delle due colonne trovate alla Marmorata e trasferite al museo Lateranense, e si conserva ora nel Kircheriano, la quale, sebbene malconcia, lascia trasparire l'effigie di Adriano e le lettere D I I del suo nome; il che ben conviene col consolato del 137 che la colonna porta scolpito. Tre altre sono di marmi di qualità incerta (Volpi *Lat. vet.* t. 3. c. 9. Ficoroni *Piom.* tav. 2. n. 2. p. 10. Garrucci *Dissert.* II. p. 81). Di Antonino Pio se ne hanno due, l'una nell'africano (Ficor. *Piom.* tav. 2. n. 4. p. 11), l'altra nel bianco (Id. tav. 1. n. 4. p. 9). Dell'impero di M. Aurelio e di L. Vero se ne conosce una sola colle teste d'entrambi, e fu ritrovata nel giallo, pubblicata dal Ficoroni (Tav. 2. n. 3. p. 11). Coll' effigie di Elagabalo e con greca leggenda è un rarissimo piombo edito dal ch. P. Garrucci, donde si ha la singolare notizia del saggio che si faceva de'marmi e che ora trova riscontro nelle iscri-

zioni scoperte all' emporio, come osserverò in appresso. (*Dissert.* II. p. 80). Con greca leggenda è pure un'altro di Alessandro Severo del museo Lovatti (Ivi p. 81), ed ultimo per ragione di tempo, ma pregevolissimo per l'importanza, è il piombo del museo Kircheriano colle teste di Gallieno, Valeriano II, Salonino e Giulio Gallieno (*Piom. Altieri* Tav. 4. n. 5. p. 55). Da questi documenti abbiamo notizia del trasporto de'marmi a Roma per cinquanta anni di più che non ci è noto per le iscrizioni, cioè a dire dal 206 nel quale queste cessano, fino al 256 circa sotto l'impero di Gallieno al quale giungono i piombi. La maggior parte dei quali fu rinvenuta in una delle due parti estreme delle colonne, ed è singolare che in tanto numero di massi di varie specie scoperti nell'emporio appena una sola volta si sia scorto in un masso di africano il luogo dove era, ma donde il piombo era da tempo antico sparito.

9. Fra i piombi che non ricordano nomi imperiali, è quello di L. Cocceio ritrovato sotto una tavola di giallo nel pavimento del palazzo portuense di Adriano. Monsignor Bianchini (*De lapide* *Antiati* Symb. Gor. VIII. p. 37. 55. Volpi *Latium vet.* III. tav. 9.) e quindi il Raoul-Rochette (*Lettre a M. Schorn* p. 435) credettero che fosse il nome dell'architetto che l'aveva edificato. Ma nella medesima tavola eravene pure incassato un' altro colla effigie di Adriano; e perciò oltre al non poter bene comprendere perchè mai i due piombi siano stati nascosti in quel luogo, credo esser molto più verosimile che ambedue venissero dalla cava e l' uno accennasse coll' effigie dell' imperatore che il masso era di proprietà del fisco cesareo, e l' altro indicasse il nome del procuratore o del razionale che l'aveva mandato. I marmorai poco si curavano di togliere i piombi dalla parte che rimaneva grezza, e da ciò appunto provenne il più di quelli che ho enumerati i quali si ritrovarono nelle superficie estreme delle colonne già adoperate negli antichi edifizi. Altri piombi che si credono essere stati nei marmi, hanno nomi tronchi o sole iniziali o emblemi svariati, e questi servivano forse per indicare che i massi o le cave donde venivano, appartenevano a qualche privato. Ne propongo due inediti comunicatimi dal ch. P. Garrucci; l'uno della collezione dell' avv. Lovatti dove fra il caduceo al di sopra e un ramo di palma

al di sotto si legge

DOM
LECT

l'altro con

C
CAS

recentemente trovato nei fondamenti della casa del signor Spithöver agli orti sallustiani.

10. Sopra alcuni massi, e specialmente sopra le colonne trovansi nomi propri che non sono da confondere con quelli degli ufficiali preposti alle cave, e debbonsi dire propri di quelli ai quali appartenevano i marmi, affinchè venendo all' emporio non si confondessero con altri e s'indirizzassero ai luoghi ed agli edifizi ove dovevansi adoperare. Alcuni di questi sono ricordati dal Ficoroni e portano i nomi di Q METELLI, di *Agr*IPPAE e di GN · POMPEI (*Piombi* p. 14. e 15). Nomi di privati affatto ignoti sono quelli di *Q. Canusio* sotto una colonna di giallo (Ficor. p. 14) e di *Diadumeni* in una d'incerta qualità (cod. Vat. 6039 f. 242). Fra i marmi recentemente scoperti all'emporio sotto un rocchio di porta santa si lesse FRON*tonis* sopra vari massi di cipollino le lettere TA, T · A · (136. 137) le quali probabilmente sono iniziali di nomi propri, ed alla forma ed al modo col quale sono scolpite si riconoscono assai differenti da quelle che sono proprie delle cave, ed oltre ciò essendo sopra le parti segate dei massi, dimostrano che vi furono apposte, dopo che questi furono nell' emporio e cominciati a lavorare. Singolarissimo è il modo con cui una di queste iscrizioni ci fu conservata. Nel mezzo di una tavola segata da un masso di marmo bianco finissimo apparisce tuttora in grandi lettere corsive la leggenda EX RA*tione* M · VICI · BASSI. Le lettere furono scritte a pennello coll'atramento, ma l' ossido di ferro che si trova nell' acqua avendo imbeverato e tinto di giallo tutta la tavola, non potè fare il medesimo effetto dove l'atramento a guisa di vernice copriva i tratti che formavano le lettere, onde avvenne che, caduto questo, vi restarono bianche come fossero incorporate nel marmo le lettere. Che qualche volta anche sulla rozza superficie dei massi si scrivesse col pennello, e che di questo più facile modo si valessero talora i razionali, se ne ebbero parecchi esempi all' emporio

specialmente nel frammento di una di quelle iscrizioni che come le scolpite conteneva i nomi dei ministri preposti alle cave (292). Già l' aveva congetturato il ch. cav. De Rossi nel pubblicare una di siffatte iscrizioni (323) tramandataci dallo Smezio (*Bull. d'Arch. cr.* 1868 p. 23.) e altri esempi se ne potrebbero citare, ma basti accennar quello di un pros:inema scritto di minio sopra la base di granito di uno degli obelischi dell'isola di File (Letronne *Recherches* p. 134). Difficili ed affatto singolari sono due epigrafi che finora non si seppe a quale classe attribuire, perchè non intese. Io le stimo marmorarie ambedue. La prima fu trascritta dal ch. dottor Detlefsen fuori di Porta Maggiore, il quale non trovandovi analogia colle regole ordinarie epigrafiche, omise di tentarne la spiegazione (*Bull. dell' Ist.* 1861 p. 84. (304). La prima linea è formata di nove iniziali delle quali le due prime rammentano la solita formola *Caesaris* · N*ostri*, le tre seguenti M · A · D poste a confronto con quelle di due massi di cipollino (1. 68) possono significare che il masso veniva da una cava o M*etallo* A*ugusti* D*omini* e le rimanenti C · S · P · S avendo pure un qualche confronto colla iscrizione 295, spiegarsi *caesura suscepta per Similem* od altro nome, ovvero tenersi come iniziali di *cura* e dei tre nomi di chi era preposto alla cava. Nella seconda linea leggesi per intero PIGRA · PATETOPERA, con che lo scalpellino volle forse esprimere un motto o uno scherzo che alludeva alla lenta opera del lavoro dello scalpello nelle lapidicine e sui marmi. La formola CIA che con lettere unite o separate da punti troviamo sì spesso, non ci è dato ancora spiegarla, ma basta da sola a far riconoscere l'iscrizione per marmoraria. La terza linea è al tutto inesplicabile, ma la parola RATIO*nis* che è nella quarta, conferma l'attribuzione di essa a questa classe. Difficile specialmente per l'incertezza de'segni è un'altra di Aquileia pubblicata dal Bartoli (*Antich. d'Aquil.* n. 305, p. 536) e che con miglior lezione trovai nel codice Vaticano 5250 f. 61. nella quale le formole C · I · A ed E LOC sono sufficienti per riconoscere in essa una delle marmorarie.

11. Assai più importanti di queste iscrizioni sono quelle che avendo i nomi, i titoli e gli uffizi dei ministri preposti alle cave fanno conoscere, quale relazione questi avessero fra loro, quale fosse l'amministrazione delle mi-

niere nei primi secoli dell'impero e in quali anni fossero operate. Imperocchè i Romani, come osserva il ch. conte di Vesme, non avevano ancora legislazione mineraria (*Dell'industria delle miniere nel territorio di Villa di Chiesa* Torino 1870 p. 3), e le leggi che abbiamo ne' codici essendo posteriori alle nostre iscrizioni, l'ultima delle quali finora nota è del 206, poco giovano per illustrarle. I ministri che in esse troviamo nominati, sono per la maggior parte liberti o servi degli Augusti, e quelli che vi si mostrano liberi cittadini vi appariscono in uffici appartenenti alla casa imperiale. Da ciò pertanto si vede che le miniere de' marmi erano proprie degli imperatori i quali avevano incorporato nel loro patrimonio quelle che sotto la repubblica confiscate ai principi e ai popoli vinti ed anche ai privati, erano divenute proprie del popolo romano, e quindi quelle che per nuove confische vennero togliendo ai più ricchi cittadini delle provincie. Narrando Suetonio come Tiberio per via di qualunque calunnioso pretesto spogliasse i più ricchi delle Gallie, delle Spagne, della Siria e della Grecia, accenna che a molte città e a molti privati confiscò le miniere: *plurimis etiam civitatibus et privatis immunitates et ius metallorum adempta* (*Tib.* c. 49). Di quelle d'oro che il medesimo confiscò a Sesto Mario, scrive Tacito che *quamquam publicarentur sibimet Tiberius seposuit* (*Ann.* 6. 19. Vesme l. c.). Nondimeno molte ne restarono ancora ai privati e Strabone ne attesta che nella Spagna eccetto quelle dell'oro che per la maggior parte erano pubbliche (τὰ δὲ χρυσεῖα δημοσιεύεται τὰ πλείω), quelle d'argento erano loro lasciate (L. 2. c. 2. p. 122 Didot), soggette però e queste e quelle de' marmi egualmente a pagare il *vectigal* (Burmann *De vectigal.* Poleno Suppl. al Gr. I. 983). La proprietà delle miniere private è affermata da Ulpiano fra le cose le quali erano escluse dall' usofrutto: *dominum proprietatis sequuntur* (*Iurispr. Anteiust.* frag. Vat. §. 70). L'esame però delle nostre iscrizioni dimostra che se restarono ai privati alcune miniere di marmi, non furono queste delle più insigni e famose, e non ve ne ha altro esempio in contrario che quello delle miniere del monte Pentelico che al tempo di M. Aurelio erano possedute da Erode Attico, come dal confronto di vari luoghi di Filostrato e di Pausania ha dedotto il Visconti (*Iscr. Triop.* Roma 1794 p. 8. *Mus.*

P. C. III. p. 18). Una cava che non sappiamo di qual marmo, era egualmente propria di Polemone da Smirne amico ed emolo di Erode (Filostrato *Vit. Sophist.* L. 1. XXV. 26. p. 224. Didot.). Dalla iscrizione di un masso ove si lesse il nome di *Attico* (291), rilevò sagacemente il Borghesi che doveva appartenere alle miniere di Erode, sebbene per inavvertenza lo dicesse di Paros invece del monte Pentelico. Ma è da notare che questa induzione deriva da due correzioni che vi fece il gran maestro, mutando CIA in CLA e HIER in HER e che perciò leggendo *caesura Claudi Herodis Attici et Apolloni Lupi*, il nome di Attico viene messo a pari con quello di Apollonio Lupo che ha tutta l'apparenza di essere uno dei ministri addetti alle cave, come lo mostra il confronto colle due iscrizioni nelle quali si legge *caesura Tulli Saturnini* centurione che vegliava a quelle del pavonazzetto (258). Non parmi probabile la mutazione di CIA che si legge nel Doni e ne' codici in CLA, perchè sta bene che alla menzione della cesura o lapidicina seguano le tre consuete iniziali per determinarla, e conservando HIER possiamo leggere *Hieronis* o *Hieracis* che avremo per un servo o liberto di Attico che in compagnia di Appollonio Lupo aveva prese in appalto o per conto del padrone governava le cave del pentelico, e si avrà egualmente un argomento per credere che quelle cave erano proprie di Erode Attico.

12. Non senza avvertenza dissi che proprie degli imperatori erano le miniere de' marmi più nobili e noti, perchè dalle iscrizioni rileviamo che tali erano quelle dell'africano, del pavonazzetto, del pario, del cipollino, del giallo, del porta santa, del settebasi, dell'imezio, del bigio, e con queste quelle del granito bigio e rosso. La grande copia che di questi si è in ogni tempo rinvenuta in Roma, serve a mostrare quanto copiose ed estese ne fossero le cave, ed al contrario la maggior parte di quelli che in grande numero sono ricordati dagli scrittori e i cui nomi furono raccolti dal Garofalo (*De antiquis marmorib. Traiecti ad Rhenum* 1743) e dal Corsi (*Delle pietre antiche* ed. 3. Roma 1845) sono molto più rari ed alcuni rarissimi, ed oltrechè di questi non conosciamo alcuna iscrizione, siamo pure incerti intorno agli antichi loro nomi. L' abbondanza pertanto degli uni e la scarsezza degli altri può essere un indizio per sospettare almeno che le miniere di

questi appartenessero ai privati, poichè essi non potevano concorrere e per le spese e pel numero delle persone con quelle degli imperatori nelle quali la rilegazione dei condannati ai metalli manteneva sempre vivo ed esteso il lavoro. I cittadini poi anche di quei marmi che appartenevano al patrimonio imperiale, e dei quali sappiamo avere ornato con grande lusso i loro edifizi, potevano averne facile l'acquisto o dagli appaltatori o dai ragionieri medesimi del demanio imperiale, e in tal modo le cave oltre al servire alla magnificenza degli edifizi degli augusti divenivano anche fruttifere ed alleviavano le spese necessarie per operarle.

13. Al governo delle miniere de'marmi ch'erano sulle coste dell'Asia, nella Grecia, nelle isole, nella Numidia e in Egitto erano deputati procuratori che si designavano col nome di *procuratores* (1. 258), *procuratores Augusti* (4. 224), *curam agentes operum dominicorum* (Labus *Di una epigr.* p. 7), e nelle iscrizioni greche egualmente sono detti ἐπίτροπος (Letronne *Recueil des Inscr.* I. p. 427), ἐπίτροπος ed ἐπιτροπεύων τῶν μετάλλων (ib. p. 153. 166) e presso Galeno ove accenna alle miniere di Cipro προεστῶτος τῶν μετάλλων ἐπιτρόπου Καίσαρος (*De antid.* L. 1. p. 424 ed. Basil.), i quali riscontrano coi *procuratores metallorum* ricordati più tardi nel codice Giustinianeo (L. XI. t. VI). Se questi procuratori destinati a sopraintendere nelle provincie alle miniere del fisco cesareo dipendessero dal *procurator patrimoni* o *summarum*, ovvero da un *procurator marmorum*, non è cosa che sia del tutto ben chiara (cf. Mommsen *Nuove Memorie dell' Istit.* Lipsia 1865. p. 319). Del quale ultimo titolo mi è noto un solo esempio nella seguente iscrizione che trascritta da un marmo a S. Basilio presso S. Maria Maggiore ci fu conservata nel codice Vaticano 5253 f. 288:

. . . VS · AVG · LIB · ANTIOCHVS · PROC · MARMORVM

Ma sebbene il procuratore del quale conosciamo soltanto il cognome, enunci il suo uffizio in maniera così generale, non è da inferire che fosse procuratore supremo de'marmi essendo più conveniente d'intendere che Antioco fosse uno de'procuratori destinato a qualche cava in alcuna provincia il cui nome si trova sempre taciuto nell'indicare quel-

l'uffizio. Nè devesi seguire il Garofalo il quale non bene intendendo una lapide gruteriana (*De Marmor*. p. 103), stimò che il sopraintendente generale de'marmi fosse detto *magister a marmoribus* (Grut. 25. 12. Smezio 19. 6.), perchè il titolo di *magister* ivi si riferisce al sacerdozio di Feronia prima nominata, e perchè in questa come in altra gruteriana (593. 7.) la breve formola *a marmoribus* confrontata con una muratoriana (913. 8) sembra doversi intendere di un *tabularius a marmoribus*. Incerto poi è, in qual tempo fossero istituiti i procuratori provinciali delle miniere, essendo ancora troppo scarso il numero di quelli che conosciamo. Nelle iscrizioni non cominciano ad apparire che sotto alcuno de'Flavi e sotto Nerva nelle miniere di rame (*C. I. L.* II. Hübner *Inscr. Hisp.* n. 956. 1179), ma in quella de' marmi non ne troviamo indizio prima di Traiano (295).

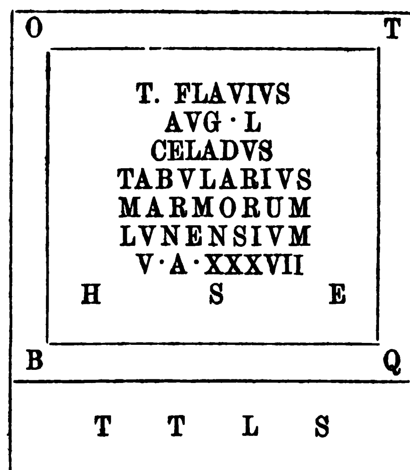
14. Come pertanto non conosciamo ancora un ufficiale supremo che presiedesse a tutte le amministrazioni particolari delle miniere de' marmi, così non trovasi ancora nelle lapidi una *ratio marmorum* che vi corrisponda e tutte insieme le comprenda. Imperocchè se è vero che la voce *ratio* si trova frequente nelle nostre iscrizioni, è chiaro che seguendovi quasi sempre il nome proprio dell'ufficiale che servo o liberto aveva la cura di una miniera, tal voce appella alla ragione particolare, ed è chiaro altresì che il *tabularius portuensis a rationibus marmorum* (Mur. 751. 2. Orelli 3246) si riferisce alla ragioneria speciale di Porto, sebbene dipendesse da ufficiali maggiori stabiliti in Roma. Appartenendo i marmi al fisco o patrimonio dell'imperatore, come lo insegnano le formole sopra notate, è assai più verosimile che l'amministrazione loro fosse parte della *ratio* di questo, e ne dipendessero i ministri che vi erano deputati. Del che ne porge indizio un masso di cipollino colle sigle RA P (50) le quali naturalmente si compiono RA*tionis* P*atrimoni*, e fanno intendere che in questo modo o colla formola equivalente R*ationis* D*ominicae* A*ugustae* (1) si debba compiere quella più semplice di RAT*ionis* che frequentemente si incontra. Nè in senso diverso è da intendere quella di RATIONIS VRBICAE (258-259) e di EX R*atione* VRB*ica* FL*avi* NATALIS (12), colla sola differenza che in questa si aggiunge il nome del procuratore o ragioniere che fosse,

avendo dimostrato il ch. Henzen che la ragione urbica era una suddivisione di quella del patrimonio del quale erano ufficiali e ministri il *rationalis urbis Romae* (Orelli 3764) e il *procurator in urbe* (Grut. 1098. 1), e si denominasse *urbica* in quanto che riguardava la città di Roma sapendosi che apparteneva al patrimonio la cura degli edifizi che innalzavansi per conto degli imperatori ed ai quali destinavansi i marmi che da ogni parte facevansi venire a Roma (*Annali* 1845. p. 342. 343). Anche dai piombi che recano STATIONIS · PATRIMONI · AVG · N (Marini cod. Vat. 9110. f. 177. 179. 184) e STATIO VRBANA AVG (id. 7. e 65) si può argomentare che le due amministrazioni avessero relazione fra loro. Conoscendo però dalle lapidi un *optio tabellariorum stationis marmorum* (Smezio 17. 12) e un *sacerdos dei solis stationis marmorum* (Orelli 4066) si viene pure a conoscere che vi era una stazione od ufficio, ove si regolavano le cose de'marmi ed almeno di quelli che venivano a Roma.

15. Degli ufficiali che in Roma curavano le ragioni del fisco imperiale de' marmi non ne abbiamo che scarse notizie dalle iscrizioni. Del tempo di Claudio e non più tardi del 54 in cui questo imperatore morì, è una iscrizione di Nepi appartenente a un Ermeros di lui servo *a marmoribus* che dedicò cinque are a Feronia (Grut. 25. 12. Smezio 19. 6). Delle ragioni de' marmi lunensi son noti tre tabulari che del pari sono tutti liberti. Il primo è un C. Artio Zeto che fu manomesso da un privato ed è di età affatto incerta (Grut. 693. 4); il secondo T. Flavio Successo liberto Augustale (Grut. 593. 5. Smezio 104. 4) al quale probabilmente appartiene il seguente titoletto

T. FLAVIVS
SVCCESSVS
D D

che già stava presso la chiesa di S. Maria *in via* (cod. Don. Barber. f. 73). Il terzo è Celado parimente liberto di Tito, noto pel seguente titolo inedito che, trovato a Malafede, per liberalità del ch. barone Visconti ora si vede nel museo della Sapienza.



Sebbene però questi tre titoli appartengano a Roma, essendo stato il secondo trovato in città, e il primo e terzo poco lungi da essa, è molto incerto se abbiano esercitato quivi l'ufficio loro, essendo anche probabile che fossero destinati a tener le ragioni de' marmi presso alle cave medesime. In Roma al contrario fu occupato in questi uffici al tempo di Traiano un Ulpio Marziale suo liberto *a marmoribus*, la cui memoria scolpita sopra una grande ara fu trovata dietro al mausoleo di Augusto (Grut. 593. 7. Smezio 104. 6). Ultimo finalmente è Semno liberto di Settimio Severo e Caracalla che si qualifica *optio tabelbellariorum stationis marmorum*, il quale per la loro salute dedicò a Giove Dolicheno un' ara che si rinvenne in Parione (Grut. 11. 5. Smezio 17. 12) e deve essere di poco posteriore al 198 in cui Caracalla ebbe il titolo di Augusto e certamente prima del 209, in cui l'ebbe Geta. Non mancano due iscrizioni ligoriane con un *optio a marmoribus* (Mur. 950. 4) e un *tabularius ad marmora* (Grut. 594. 7. Reines p. 578. 71) le quali espressamente ricordo per rigettarle.

16. Tornando ai ministri ai quali era affidata la cura delle miniere, nell' Egitto dipendevano dal μεταλλάρχης (*C. I. G.* III. 1713. Letronne II. 424), come al tempo di

Costantino pare che dipendessero dal *rationalis Africae* le persone che esercitavano le miniere in questa provincia (cod. Teod. X. 19). Diodoro accenna a questi ministri scrivendo delle miniere dell'oro, ma non si valse del termine proprio: *προσεδρεύοντες τοῖς μεταλλικοῖς ἔργοις* (L. II. p. 133. Didot), che invece parmi indicato in questa iscrizione di Paros: Ἔρως Καίσαρος Ἐργεπιστάτης Τοῦ Λατομίου (Ross *Inscript. gr. ined.* Athen. 1842 n. 149 p. 42) e che riscontra coll' ἐπὶ τῶν ἔργων Ἰουεντίου Ἀγαθόποδος che un soldato addetto alle cave segnò in un proscinema (Letronne II. p. 424).

17. Dalla serie delle iscrizioni conosciamo che in ciascuna petriera si succedettero in diversi tempi ad esercitarla per conto degli imperatori servi, liberti ed ingenui, e sebbene generalmente non ve ne fosse che un solo, è da notare che in quella del porta santa ve ne erano due insieme ad un tempo nel medesimo ufficio. Confrontando le iscrizioni de' massi ed osservando che quelle le quali si ritrovano nella parte più profonda dello scavo dove dall' arena del Tevere stanno coperti i massi più antichi, sono le più semplici e sono pure scritte con lettere ben formate e scolpite, è chiaro come queste si debbano avere per le più antiche. In esse non si vede che il solo nome del servo per lo più abbreviato, e qualche volta la nota del consolato. Non vi si incontra mai il nome di alcun procuratore, nè quello d'altro ufficiale, onde si può congetturare che da principio l'opera di ciascuna miniera fosse raccomandata alla sola cura dei servi mandati da Roma. Le più antiche memorie che di questi si trovino con certa data, sono dell'anno 64 sopra massi che recano i nomi di HER*mes* o HER*ma* (138. 139) e di LAE*tus* (220), del 67 quel di IAN*uarius* (191), e contemporanei a questi sembrano EDAIECTVS? CAES*aris* (183) PAE*deros* e PAED*eros* CAE*saris* (175-6-7). Annovero con questi anche un CAPOL*lonius* (52) che per la forma semiarcaica del A e del P aperto può credersi appartenere alla prima metà del secolo primo. Nell'anno 75 comincia la formola EX RAT*ione* (147) che intorno a quest' anno cominciarono ad usare alcuni de'predetti servi e fu quindi comunemente usata ne' tempi seguenti. Il solo che non ne faccia mai uso, anche quando non si trascurava mai di notarla, è il servo Imeneo che al tempo di Adriano ebbe

la cura delle cave di Caristo e segna sempre il suo nome a guisa dei più antichi HYME*naeus* CAE*saris*. Del qual modo non abbiamo in questo tempo altro esempio perchè essendo le cave sotto la dipendenza dei procuratori e d'altri ministri imperiali, questi soli mettevano i loro nomi sui massi, ed è in vero cosa àl tutto insolita il vedere un servo che senza fare mai alcuna menzione di questi, vi pone sempre il suo nome. Se non che sapendosi che al tempo di Adriano per cura del procuratore si aprì una nuova cava di marmo caristio, come dirò a suo luogo, Imeneo seguitò forse a governare l'antica, e come servo non potendo ostentare alcun titolo si attenne all'antico modo nel segnare il suo nome. Ch'egli avesse sopra la miniera un'autorità maggiore di quella che ordinariamente non avevano i servi, parmi che si possa congetturare dalla sua lapide sepolcrale nella quale si disse *a lapicaedinis carystiis* (Grut. 593. 8. Orelli 2964). Di più non conoscendosi finora procuratori delle miniere di marmo prima di Traiano, può credersi che fossero istituiti da lui, e perciò non sarebbe da far caso, se un servo il quale da vari anni era in quell'ufficio, vi sia stato mantenuto anche sotto di Adriano con quella autorità che vi aveva prima che quelli fossero istituiti, e tanto più sapendosi ora dalle nostre iscrizioni che ai servi augustali era da principio affidata la cura delle miniere.

18 Comprendendo la *ratio* la somma di tutti quelli uffizi ed incarichi i quali erano convenienti alla giusta amministrazione delle miniere, richiedeva necessariamente l'opera di vari ministri i quali, oltre al procuratore, attendessero alle varie parti di essa. Notissimi fra questi sono i *tabulari* dei quali ho recato già vari esempi. L'analogia che passa fra le amministrazioni delle miniere, ancorchè siano di genere diverso, e sebbene non se ne abbia ancora un esempio in quelle de' marmi mi fa rammentare il *commentariensis* e il *dispensator* che si trovano ricordati insieme nella seguente iscrizione delle cave aurifere della Dalmazia: D · M · THAVMASTO — AVG · COMMIN — TARIESI AVRIARI — ARVM · DELMATARVM — FELICISSIMVS DIS — PESATOR · TITVLVM · P · (Carrara *Topografia e scavi di Salona*. Trieste 1850 p. 163). Un nuovo ufficio conosciamo ora dalle nostre iscrizioni, dove lo troviamo tre volte in quelle del cipollino (1. 4. 5) ed una volta

dipinto col minio sopra un frammento d'imezio (292) ed è quello di PROB*ante* che espresso anche solamente PR per mancanza di confronti il Marini (*Iscr. alb.* p. 35) e il Labus (*Di una epigr. lat.* p. 40) intesero per PRO*curator*. Paragonandolo con un piombo pubblicato dal ch. P. Garrucci (*Dissert. Arch.* II. p. 80), sembra rispondere a quello di δοκιμαστής e può additare sì l'ufficio di chi saggiava la roccia prima di metter mano al lavoro, e sì di quello che esplorava la bontà de' massi prima che si mandassero a Roma. Del primo ne abbiamo la chiara testimonianza di Diodoro, e sebbene egli parli delle miniere dell' oro, non è dubbio ch'era proprio di tutte e non poteva mancare in quella de' marmi: τῆς ὅλης πραγματείας ὁ τῶν λίθων διακρίνων τεχνίτης καθηγεῖται, καὶ τοῖς ἐργαζομένοις ὑποδείκνυσι (Lib. 3. p. 134. Didot).

19. La cura dei lavori e la vigilanza sulle opere era commessa ad un servo che vi sopraintendeva sul luogo. Di questi servi ne fa memoria una iscrizione di Todi nella quale dicesi *terminos lapidares de officina Pandionis Aug. L. sub Martiale servo* (Orelli 4334), ove *officina* sta per *lapicidina*, come avrò a dire fra poco. Qual fosse il loro nome, ci è ignoto se non che possiamo argomentare che loro convenga quel di *proactor*, leggendo sopra un masso di marmo bianco conservato nelle terme di Caracalla: *Epictetus Augusti servus proactor procuratoris* (De Rossi *Bull. d'arch. crist.* 1868 p. 25). Se conveniente ad un servo è questo titolo, un liberto invece che vegliava alle miniere dell' oro, prese quel di *subprocurator* (Orelli 1284) più proprio della sua condizione, sebbene forse l' ufficio non fosse molto diverso. Ma col *proactor* meglio è confrontare quello di *vilicus* ch'era più proprio dei servi e che davasi a quelli che curavano gli interessi degli appaltatori delle pubbliche entrate (Henzen 6656), delle miniere di ferro del Norico (Orelli 2341), e che specialmente vediamo dato a due servi in due monumenti ritrovati presso alle cave di marmo lunense (Henzen 6444. *Bull. dell'Ist.* 1859 p. 85). In una lapide di Porto abbiamo un Nestore liberto di T. Tremellio (Grut. 1064.12. Orelli 3246) nella quale dicesi *lapicidinarius,* e si spiega per colui che *lapicidinis praeest* (De Vit *Lexicon* etc. sub v.) e non è improbabile che per la sua prima condizione di servo il suo ufficio fosse molto dissimile da quel di *proactor,* ma è da credere che

fatto libero divenisse *tabularius portuensis a rationibus marmorum*, giacchè questo uffizio è ricordato in secondo luogo, e non sembra che si debba credere contemporaneo al primo. I lavoratori poi erano servi e condannati, e distinguevansi secondo la varia qualità delle opere coi nomi di *lapidicaesores*, *lapidicidae*, *marmorari*, *quadratari* (Corsi *delle pietre ant.* cap. XI) e unitamente prendono il nome di *opifices lapidari* in una iscrizione di Vaison (Spon *Miscell.* p. 1093 nel suppl. IV del Poleni), di *lapidari* in una di Dijon (ib. p. 1094), e diconsi *serrarii augusti* in una tavoletta del museo di Madrid proveniente dalle lapidicine di Italica, le quali perciò si riconoscono come proprie degl'imperatori (Hübner *C. I. L.* vol. II, 1131). Gli altri nomi che dal vario lavoro de' marmi prendono talora gli artefici, appartengono alle officine urbane e non alle cave donde i massi solevano venire grezzi e non più che riquadrati.

20. Degli artefici non si trova mai cenno alcuno sopra dei nostri massi, e nelle lapidi latine che appartengono alle miniere, eccetto una sola del museo di Tolosa dedicata a Silvano e ai monti Nimidi, presso Marignac, dove Giulio Giuliano e Publicio Crescentino si lodano che *primi hinc columnas vicenarias celaverunt et exportaverunt* (*Bullett.* 1862. p. 143). Al contrario ne troviamo frequente menzione nei proscinemi egiziani coi nomi di λατόμοι, σκληρουργοί, ἱερογλύφοι, σιδηρουργοί (Letronne II. 23 e 433-36). Nelle città questi artefici erano riuniti in corpi o collegi e ne porgono esempi l'arcaica iscrizione del CONLEGEI SECTO*rum* SERRARIVM di Tivoli (*C. I. L.* n. 1108) che trova ora un'opportuno riscontro con quella della stazione SERRARIORVM AVGVSTORVM d'Italica (*C. I. L.* II. 1131), la τέχνη τῶν λιθουργῶν di Perinto (*Annali* 1868. p. 142) e la *tesseraria lignaria sodalici marmorariorum* di Torino dottamente illustrata dal ch. Promis (*Storia della antica Torino.* Ivi 1869 p. 453. n. 211). Egualmente riunivansi in sodalizi quei delle cave, e il ch. Henzen ravvisò un collegio di lavoranti in quelle dei marmi lunensi nei fasti rinvenuti nella valle Bedizzoni presso Carrara (Or.-Henzen 6444. cf. Cavedoni *Bullet.* 1859. p. 85), e sebbene la rarità di questi monumenti ce ne faccia desiderare altri esempi, non dubito che gli artefici formassero collegi an-

che nelle altre cave di marmi, e parmi che lo confermi l'esempio del *collegium aurariorum* delle miniere della Dacia (Grut. 12. 6). Il Letronne da un proscinema di una grotta o cappella scavata dentro la roccia nelle antiche cave di Khardassy nella Nubia congetturò che vi fosse pure nelle miniere un sacerdote che celebrasse per gli operai le cerimonie del culto (*Recherches pour servir à l'hist. de l'Égypte* p. 482).

21. La moltitudine dei lavoranti i quali in grandissima parte erano condannati all'*opus metalli*, richiedeva il presidio di un nerbo di soldati che gli custodissero e mantenessero l'ordine e la disciplina. Di siffatti presidii ne fa speciale menzione Diodoro (L. 3 XII. p. 133. Didot) parlando delle miniere d'oro dell'Egitto. Dalle iscrizioni dei nostri massi si conosce che gli imperatori vi delegavano ufficiali i quali spesso non appartenevano al corpo che stanziava nella provincia, e furono perciò dal Borghesi acconciamente paragonati a quelli ufficiali distaccati che comandano le nostre fortezze (*Annali* 1843. p. 344). Apparisce però dalle iscrizioni che non avevano solo il comando delle milizie e l'incarico di vegliare alla custodia e disciplina de' condannati, ma che talvolta avevano pure la cura e il governo della miniera, sebbene dipendessero dai procuratori. Difatti nelle iscrizioni ove sono ricordati insieme con questi, tengono il secondo luogo qualunque fosse il grado che avessero (*decurione* di un'ala: Labus *Iscr. d'Eg.* p. 7; *centurione* (1. 258. 259): Letronne I. p. 124 e 429; *tribuno:* Letronne I. p. 153. 427), e si annunciano con formole le quali non si possono riferire al solo ufficio della milizia, ma comprendono eziandio il governo della petriera, come si rileva dalle seguenti: SVB CVRA · SERGI · ꟹ · LEG · XV · (237), CAESVRA · TVLLI · SATVRNINI · ꟹ · LEG · XXII · PRIM · (258-9), ANNIVS · RVFVS · ꟹ · LEG · XV · APOLLINARIS..... PRAEPOSITVS · OPERI · MARMORVM · MONTI · CLAVDIANO (Letronne I. 429 Or. - Henzen 5308), πρὸς τοῖς τοῦ Κλαυδιανοῦ ἔργοις 'Αουίτου χιλιάρχου (id. I. 153), CVRAM AGENTE · OP*erum* · DOMINIC*orum* · AVRAEL*io* · HERACLIDA · DEC*urione* · AL*ae* · I · MAVR*orum* (Labus *Iscr.* ec. p. 8). Differisce da queste la nuova formola ora apparsa sopra un masso di cipollino, ove dopo il nome del procuratore si legge: SVBSEQ · SERGIO · LONGO · ꟹ

LEG · XXII · PRIMIG · (1) con voce che finora non ha alcun confronto nella epigrafia, giacchè il *subsequens librariorum* di un servo di Cesare (Or.-Henzen 6357) non ha alcuna relazione col *subsequens* del nostro masso. Non avendo altro criterio per giudicare del valore di questa voce che la qualità dell' ufficio di cui abbiamo discorso e la nozione della voce medesima, sembra che con essa si sia voluto indicare quel secondo grado di dignità e di comando che gli ufficiali preposti alle miniere avevano dopo il procuratore.

22. Sopra il granito rosso egiziano troviamo nominato fra le persone che avevano autorità nelle cave, anche l'ἀρχίτεκτος, il quale non occorre mai sulle colonne o sui massi d'altri luoghi che portano iscrizioni latine. Ne porge un' esempio la colonna antonina che nel 1703 fu estratta dal giardino della Missione a monte Citorio, sotto al cui imoscapo (331 tav. d'agg. G 3.) che segato si conserva nel giardino Vaticano, dopo il nome del procuratore Dioscoro e l'anno nono di Traiano si leggono le lettere finali di un nome che dal Piranesi (*Campus Martius* Tav. 32 p. 53) e dal Bracci (*Memorie degli ant. incisori* vol. 2 p. 270) fu letto per *Nilo,* e perchè vi segue la parola ἀρχιτέκτου fu creduto autore del monumento che M. Aurelio e L. Vero innalzarono in onor di Antonino Pio (Vignoli *De col. imp. Anton. pii* Romae 1705), e fu posto dal Welcker (*Kunsblatt* 1827 n. 84) e dal Raoul-Rochette (*Lettre a M. Schorn* p. 373) nel numero degli architetti. Diedero cenno di questa iscrizione Francesco Valesio che dice averla trascritta (Cancellieri *Lett. sopra lo scoprim. e la trasl. della col. Anton.* p. 11. *Effemeridi* 1821 n. V) e il Ficoroni (*Piombi* p. 6), ma non la riferirono, onde l'Eckhel ne chiese notizia al Zoega (*Doctr.* VI. p. 431) e questi al Marini il quale rispose non contenervisi altro che alcune note del lapicida indicanti la misura e il peso della colonna, la qual risposta dimostra che non l'aveva trascritta e non ne aveva un' apografo esatto. Ma l' iscrizione rinvenuta nel museo Vaticano e diligentemente pubblicata dallo scultore De Fabris (*Il piedistdllo della col. Anton.* 1846 tav. IV) mostra chiaramente la terminazione di un nome in... ειδου ἀρχιτέκτου che esclude dal numero degli artisti il supposto Nilo, e che il Prof. Emiliano Sarti congetturò doversi supplire Ἀριστείδου. Il confronto però di due altre iscri-

zioni persuade che si debba invece supplire Ἡρακλείδου, ritrovandosi questo medesimo nome colla qualità di architetto in una epigrafe delle cave di granito rosso del monte Claudiano a *Fons Traianus* διὰ Ἡρακλείδου ἀρχιτέκ . . . che per essere mutila non si sa a quale anno appartenga (Letr. I. p. 426) e parimente διὰ Ἡρακλείδου ἀρχιτέκτονος presso il Muratori (478. 3. *C. I. Gr.* III. n. 4713) in una epigrafe tratta dalle schede Farnesiane la quale probabilmente fu trascritta da una colonna e reca che fu scolpita nella prefettura dell'Egitto di Giulio Lupo circa l'anno 71 sotto Vespasiano (Labus *Iscr.* p. 88). Essendo l'epigrafe della colonna Antonina dell'anno nono di Traiano, il quale anno risponde al 106, e perciò posteriore di 35 anni a quella dinanzi accennata, convien dire che Eraclide stette per molti anni in quell'ufficio, ovvero che M. Aurelio e L. Vero nell'innalzare quel monumento ad Antonino Pio si valsero di una colonna che probabilmente era già in Roma da molto tempo. Intanto la voce ἀρχίτεκτος della quale Federico Osann (*Mem. dell'Ist. di corr. arch.* vol. 1. 1832 p. 329) non conobbe altro esempio che quello della colonna alessandrina di Egitto, ha riscontro in un'altra iscrizione che proviene da quella medesima regione, ed era forse non infrequente nell'uso di quel dialetto. Essendo evidente che l'iscrizione della colonna Antonina è una di quelle che nelle cave si scolpivano sopra i massi e sotto gli imoscapi delle colonne, e non si riferisce punto all'opera del monumento, quale sarà l'uffizio che diremo avere esercitato l'architetto nelle lapidicine egiziane? Io stimo che l'ἀρχιτέκτων delle miniere del porfido e del granito (Letronne I. 427. II. 427) non solo debba intendersi in quel senso che fu definito già da Platone: ἐργατῶν ἄρχων (*Polit.* Didot. T. I. p. 576) e sia da considerare come il *praefectus fabrum* addetto alle varie opere della cava, ma fosse suo proprio uffizio ordinare le machine delle quali fa speciale menzione Polluce: μηχανὴ λιθαγωγὸς (10. 148), avvisar gli ingegni e gli artifizi per muovere gli enormi massi dei monoliti, condurli sulle navi e preparare prima le strade che dai monti conducevano al fiume. Sappiamo infatti da Plinio che all'architetto Satiro attribuivasi da alcuni il trasporto per nave del grande obelisco che Tolomeo Filadelfo dedicò nell'Arsinoeo (36. 14. 7), e da una iscrizione di Creta impariamo che l'architetto Doroteo ἐς

ὅλους ἀνδροβάμονας ἀποκατέστησεν (*C. I. G.* 2570). Inoltre osservò il Letronne che il verbo ἀρχιτεκτονέω fu usato per indicare l'uffizio d'impresario del trasporto delle pietre sopra le barche che gli erano fornite da un appaltatore (II. p. 119), nel che abbiamo un confronto nelle navi che egualmente fornite da un appaltatore trasportavano a Roma le arene delle cave Emiliane (Thomas. *De donar. veter.* c. 25. Grevio XII. p. 845), e che quelli che le cavavano e ne facevano commercio erano, come i lapidari riuniti in collegii (Orelli 2773. 4063). Anche Demostene usò la voce ἀρχιτέκτονα per significare colui che aveva preso ad appalto la cura della conservazione del teatro e della locazione de' posti nei pubblici spettacoli (pag. 122. Didot). I Latini invece conservando alla voce *architectus* il suo primo valore, la congiunsero con quella di *redemptor* quando era insieme appaltatore di un'opera, come in una iscrizione Goriana ARCHITECT · IDEM · REDEMPTOR (*Iscr. Etrus.* I. p. 390. n. 154) donde il Raoul-Rochette propose di supplire egualmente il frammento L · COC....... REDEM*ptor* del fregio del tempio di Cuma (*Lettre a M. Schorn* p. 434). Cicerone, riunendo insieme le due idee principali della professione d'architetto, disse in senso figurato *architectum et machinatorem* d'una sola persona (*pro Rosc. Amer.* 45), come Tacito nel senso vero disse *magistri et machinatores* Severo e Celere famosi architetti di Nerone (Tac. *Ann.* 15. 42), del secondo de' quali resta una preziosa memoria epigrafica in un capitello che ancora si conserva presso la chiesa di S. Agnese (Fabretti p. 721. n. 431).

23. Sotto la repubblica le miniere proprie dello stato erano date dai censori in appalto ai pubblicani (Plin. 33. 21), e senza di essi lo stesso senato romano credeva non potersi operare quelle di Macedonia (Liv. 45. 18). Siffatto ordine durò sotto gli imperatori (Burmann *De Vectigalib.* c. 9. Poleni Suppl. al Grevio I. p. 1019) e dalle iscrizioni conosciamo che nel primo e secondo secolo erano condotte da imprenditori quelle del ferro nelle Gallie Narbonese (Henzen 7253) e Lugdunense (*Annali* 1853. p. 67. Henzen 6652) e nel Norico (Or. 2341). Le miniere di rame nella Spagna (Spon *Miscell.* Poleni IV p. 1030 e 1090. Hübner *C. I. L.* II. n. 956. 1179. 2598) e quelle d'oro nella Dalmazia (Carrara *Topograf. e scavi di Salona* p. 163) e presso

Alba Giulia nella Dacia (Or. 1284) erano esercitat
liberti Augustali, donde si vede che dovevano essere
prie del fisco imperiale, come per le aurarie in gen
da un luogo di Paolo lo congetturò il ch. cav. di V
(*Dell'industria delle miniere nel territ. di Villa di c*
Torino 1870 p. 4) e se ne ha chiara testimonianza in
bone per la maggior parte di quelle della Spagna: τ
χρυσεῖα δημοσιεύεται τὰ πλείω (L. 3. 2. Didot p.
Delle cave dei marmi ne mancano le notizie nei t
primi dell'impero per sapere, se quelle ch'erano propri
fisco, erano allogate ad appaltatori, ovvero se fossero
rate per conto proprio del patrimonio imperiale. Le
che sappiamo essere state esercitate da appaltatori,
quelle del granito e del porfido nell'Egitto dove gli r
viamo nelle iscrizioni indicati coi nomi di *μισθωταὶ
μετάλλων* (Letronne I. p. 153 e 160), di *ἐργολάβοι*
p. 432), sebbene questa voce significhi in senso pi
stretto anche l'imprenditore di una parte del lavoro
cava, e forse pure con quello di *ἐργοδόται* (II. p. 4
Nelle iscrizioni latine non si trova chiara ed espressa
zione di appaltatori, ed oltre che i massi recano p
maggior parte la nota che gli dichiara propri di Ces
vi ricorrono nominati servi e liberti imperiali, onde
palese che le cave dovevano essere operate per con
per la ragione del patrimonio dei Cesari. Ciò forse
luogo soltanto per le grandi cave dei marmi più in
come il pario, il sinadico, il numidico, il chio, l'iass
il caristio e alcuni altri, giacchè appartenendo alla *ra
del patrimonio* la cura d'innalzare i grandi e sontuosi
fizi degli imperatori, richiedevasi che avesse sempre n
e grande copia di marmi per adornarli. Credo però
qualche volta si concedessero ad appaltatori alcune
minori o qualche parte e *luogo* di esse, come ho so
tato di quelle esercitate dai liberti Cresimo e Primo
minati nelle due iscrizioni che ho già riferite (§. 5.)
confronto della seguente che ci è stata conservata in
lettera di Isidoro Bianchi al Marini (cod. Vat. 9043. f.
e che assai mi duole d'ignorare sopra quale specie di
mo fosse scolpita. Vi mancano alcune lettere in prin
e in fine d'ogni linea:

. MP · TRA*i*ANI · AVG · GERM ·
· CIVI · CAES · COS · EX · RAT · S ·
· VR · ASCANI · LIB · PRO · P ·
· CI · ITAL · P · M · L · S · PERS ·

L'ordine con cui procede, è il medesimo che si vede nelle altre iscrizioni. Comincia col nome dell'imperatore in secondo caso per indicare che il masso era proprio di lui e veniva dalle cave spettanti al suo patrimonio. CIVI probabilmente fu male trascritto invece della finale di *da*CICI; *consulis* è senza la nota numerale che dovrebbe avere, se lo scalpellino non avesse inteso di accennare soltanto i titoli che d'ordinario si aggiungevano al nome dell'imperatore non già d'indicare la nota cronica che segnasse l'anno preciso della estrazione del masso. Segue la formola *ex ratione* propria dei tabulari e ragionieri ma che conviene egualmente ai procuratori, sebbene usino comunemente quella di *sub cura* e perciò leggo: *ex ratione sex. Aureli Ascani lib. procuratoris.* La menzione della legione I italica dell' ultima linea richiede che prima si supplisca il nome di un ufficiale che probabilmente fu un centurione come nelle iscrizioni 1. 237. 258, al quale credo che appartengano le due lettere P · M che col confronto della iscrizione del monte Claudiano (Henzen 5308) possono supplirsi leggendo: Prisco? 7 *leg.* 1. *Italicae praeposito marmoribus.* Nuova è la formola L · S · PERS..., ma osservando che ha riscontro con quella di *loca per Chresimum lib.* (278. 277) si può credere che la S prima della lacuna sia iniziale di un nome proprio preceduto da quella di LOCA e di un nome verbale che dal senso propongo di leggere *suscepta,* onde si avrebbe un' indizio che l' iscrizione appartenesse ad una cava la quale era appaltata. L'intera iscrizione pertanto si leggerà: *Imperatoris Traiani Augusti Germanici Dacici Caesaris Consulis Ex Ratione Sexti Aureli Ascani Liberti Procuratoris Prisco? 7 Centurione Legionis Primae Italicae Praeposito Marmoribus Loca Suscepta Per Secundum? Libertum.* Cogli appaltatori dei quali discorriamo, non è da porre a confronto il *redemptor marmorarius* di una iscrizione di Napoli, perchè penso che bene avvisasse il Gervasio stimandolo un negoziante di marmi che avendo una officina assumeva di darli lavorati secondo il prezzo

e le condizioni pattuite (*Osserv. sulle ant. iscr. di Napoli* 1822. p. 34. Henzen 5725). Nè farei cenno della iscrizione *ex. rat. Redemptoris* che fu letta sopra un masso di africano (182) ritrovato a S. Paolo, se l'ambiguità del nome non avesse fatto credere a taluno che vi fosse espresso un appaltatore, mentre che è il nome proprio del razionale, come appare chiaramente e dalla mancanza del gentilizio e dal confronto con tutte le altre iscrizioni.

24. I grandi massi che in tanto numero venivano condotti a Roma dall'Asia, dall'Africa e dalla Grecia richiedevano molte e grandissime navi, e noi stupiamo ancora al presente pensando alle difficoltà e ai pericoli che dovettero incontrare nel trasportare moli sì enormi ed agli ingegni ed ai modi che dovettero usare per superarli. Sono note le parole di Plinio: *navesque marmorum causa fiunt: ac per flùctus, saevissimam rerum naturae partem, huc illuc portantur iuga* (36. 1), e fra le navi più maravigliose che mai si videro, ricorda le due che furono fatte edificare da Augusto e da Caligola per trasportare da Alessandria a Roma gli obelischi circense e vaticano (36. 14). Maggiore ancora fu quella con cui l'imperatore Costanzo fece trasportare l'altro obelisco circense (Amm. Marcell. L. 17. c. 24). Alle navi lapidarie accenna Petronio (Fragm. 117. p. 71. Berol. 1862), e già vedemmo che in Egitto eranvi appaltatori di navi destinate al trasporto delle pietre ovvero del granito e del porfido (Letronne II. p. 118). Di siffatte navi però non è da intendere che parlasse Diodoro scrivendo ὁλκάδας . . . . οὔσας λιθοφόρους, avendo bene osservato il Dindorf che queste erano navi onerarie, le quali in guerra lanciavano pietre dalle antenne contro gli avversari (*Bibl. Histor.* L. 13. c. 78. p. 765. Lipsia 1828. e Vol. 4. *annot.* p. 685). Plinio notò espressamente che per condurre gli obelischi da Ostia a Roma pel Tevere si dovette pensare a costrurre altre navi: *alia ex hoc cura navium quae Tiberi subvehant* (36. 14. 9), sebbene soggiunga che allora si conobbe che il Tevere non aveva meno d'acqua che il Nilò, e sappiasi da Ammiano Marcellino che l'obelisco circense fu condotto da Costanzo pel fiume fino a tre miglia da Roma. Ma grandissime dovendo essere le navi che portarono tante grandi colonne e tanti e sì grandi massi, non potevano al certo navigare in ogni stagione sul fiume, ed era perciò necessario che in Ostia de-

ponessero parte del peso o tragittassero i marmi sopra altre barche. Ed in Ostia troviamo appunto un corpo di navicellai costituito pel trasporto de'marmi, *corporis traiectus marmoriorum* o *marmorum* del quale fa memoria una iscrizione che il Grutero aveva data a Salerno (473, 8), e che col ch. Henzen è da rivendicare ad Ostia (4106). Approdando quivi le navi che portavano i marmi, era d'uopo che vi fossero ministri i quali gli ricevessero, ne riconoscessero i numeri e gli confrontassero colle tabelle o registri di spedizione, tenessero conto di quelli che mandavano a Roma o che rimanevano in Ostia. Ai quali uffici vegliavano i *tabulari* che già vedemmo quivi stabiliti, e chiaramente lo insegna il *tabularius portuensis a rationibus marmorum* di una iscrizione del porto di Ostia (Mur. 751. 2. Orelli 3246).

25. I marmi che venivano a Roma erano deposti all'emporio e quivi dovevano essere altri *tabularii* deputati a riceverli e custodirli. Di questi dovette essere uno quel Primigenio *tabularius a marmoribus*, servo di Vespasiano che dedicò ad Ercole un'ara che nel 1737 fu ritrovata dentro alla Cesarina e fu trascritta dal Ficoroni (Mur. 913. 8). Altri marmi però si conducevano sulle rive del campo Marzio lungo quel tratto che dal ponte Adriano si stende fin presso al mausoleo d'Augusto, dove il Becker collocò i navali (*De Romae veter. muris atque portis.* Lipsiae 1842 p. 97) che il Canina stimò essere detti superiori per distinguerli da quelli ch'erano presso l'emporio (*Indic. topograf.* 4. ed. Roma 1850 p. 444). Le memorie degli scavi e delle scoperte quivi fatte nel passato ne accertano, come osservò il ch. Pellegrini, *che quella parte della regione IX ch'era circoscritta dal portico d'Europa, dal circo agonale e dalla Via Retta era occupata da officine di statuari e quadratari* (*Bullett. dell'Istit.* 1859. p. 68). E quivi difatti in vari luoghi indicati da Flaminio Vacca (n. 31. 32), dal Ficoroni (n. 1. 12. 59), dal Sante Bartoli (n. 64. 68. 70), dal Corsi (*Delle pietre ant.* cap. 12), dal Canina (*Bullett. dell'Istit.* 1853. p. 111) e dal signor Pellegrini (l. c.) vennero in diversi tempi scoperti massi di marmi di varia qualità appena abbozzati, come vennero dalle cave, e statue e colonne e ferri da scultore, ed ora (Maggio 1870) siam noi testimoni di tre ancor grezze colonne di granito bigio, scoperte nel fondamento di una casa innanzi

alla chiesa della Pace. Onde è chiaro che tutto quel tratto al quale porgeva tanta comodità la vicinanza del fiume, era in gran parte destinato sì al deposito dei massi come alle officine. Non v'ha dubbio che in parte fossero di ragione privata, ma è ancora molto probabile che la ragione del patrimonio avesse quivi marmi e officine e vi fosse pure una stazione di tabulari. Perciocchè oltre ai marmi che furono trovati al monastero di campo Marzo (222) e al collegio Clementino (171. 195. 201) sui quali erano segnati i nomi degli imperatori e le note formole che gli dichiaravano di loro proprietà, sappiamo che presso alla chiesa di S. Apollinare fu ritrovato il condotto di piombo colla indicazione *stationis patrimoni* (Ficoroni *Piombi* p.58), vicino a quella di S. Tomaso in Parione l'ara dedicata a Giove Dolicheno da Semno liberto di Settimio Severo e Caracalla nella quale si dice *optio tabellariorum stationis marmorum* (Grut. XI. 5. Smezio 17. 12) e che presso al mausoleo d'Augusto fu rinvenuta la memoria sepolcrale di Ulpio Marziale *a marmoribus* (Grut. 593. 7. Smezio 104. 6). Le quali notizie insieme considerate inducono a credere che l'essere state ritrovate tutte queste memorie nello spazio sopra determinato non sia stato al tutto fortuito, ma sia un indizio che quivi risiedesse quella parte dell'amministrazione cesarea che aveva la cura dei marmi dei quali aveva pur quivi una parte e le officine ove gli faceva lavorare.

26. Le iscrizioni de' massi che fino ad ora si conoscevano, comprendevano lo spazio di 126 anni, dall'80 al 206 dell'era volgare. Le nuove scoperte cominciano ora con un consolato che, sebbene d'incerta lezione, sembra essere quello di Celio Rufo dell'anno 17 (2) e con grandi intervalli proseguono fino all'anno suddetto 206, non essendosi ancora trovata iscrizione con nota cronica posteriore a questo anno. Sapendosi quanto per tempo cominciasse l'uso dei marmi e quanto fosse grande e durasse a lungo in Roma, assai ristretti sono i due termini sopra indicati, i quali sarebbero di molto più estesi, se questa classe di epigrafi non fosse stata troppo negletta e se il difetto di note consolari sopra il maggior numero dei massi non ci togliesse di conoscere in qual tempo furono cavati. Una delle memorie più antiche dei marmi peregrini portati a Roma è senza dubbio quella delle colonne di marmo

frigio della basilica Emilia edificata da M. Lepido intorno all'anno di Roma 575=179 a. C. (Plinio 40. 51) le quali furono conservate, quando venne rifatta da L. Emilio Paolo console dell'anno 700, come chiaramente lo afferma Cicerone *iisdem antiquis columnis* (4. Attic. 16), e fu detta da Plinio *columnis e phrygibus mirabilem* (36. 24). Da Velleio Patercolo (I. 11.) ci è rappresentato come autore del lusso e della magnificenza in Roma *vel magnificentiae vel luxuriae princeps* Q. Cecilio Metello il Numidico, perchè intorno all'anno 610 edificò di marmo il tempio di Giove che poi fu chiuso nel portico d'Ottavia, e son note le parole di Plinio (36. 3.) colle quali ricorda il rimprovero che M. Bruto fece all'oratore L. Crasso che intorno all'anno 662 *primus peregrini marmoris columnas habuit*, cioè di imezio nella sua casa sul Palatino, sebbene non fossero che sei e non maggiori di dodici piedi. Ma essendo omai Roma nel fiore della potenza e crescendo ognora più le ricchezze colle conquiste, M. Lepido pronipote di L. Emilio Paolo e console nel 676 (78. a C.) ornò pel primo la sua casa di marmo numidico (Plin. 36, 8. e 32, 24) e quattro anni dopo di lui L. Lucullo condusse in Roma il marmo ch'ebbe da lui il nome di Luculleo (id. ib.). Dopo la presa di Atene avvenuta nel 667 Silla trasportò a Roma le colonne del tempio di Giove Olimpio (Plin. 36. 5. 2) e ne ornò il nuovo Campidoglio dedicato l'anno 674. Maravigliosa fu la magnificenza di M. Emilio Scauro edile del 696 (58. a. C.) il quale ornò con 360 colonne il suo teatro (Plin. 36. 24), e con marmo caristio e lunense edificò Mamurra la sua casa sul Celio (id. 36. 7.) che il ch. prof. Carlo Promis determinò essere stata innalzata intorno all'anno 48 prima dell'era volgare (*Dell'antica Città di Luni*. Torino 1838 p. 49). Dalle quali notizie si vede, quanto prima di quelle che ricaviamo dalle iscrizioni de'massi, doveva essere in fiore il commercio de'marmi che trasportavansi a Roma. Per gli anni che seguono al 206 ne abbiamo indizio nei piombi, dei quali, come già vedemmo, se ne hanno alcuni di Elagabalo, di Alessandro Severo e di Gallieno. Oltre di che sappiamo da Lampridio (*Scr. Hist. Aug.* Berolini 1864. I. p. 211. Jordan) che Elagabalo fece di lacedemonio e di porfido il pavimento di alcune aree del Palatino e pensava trarre dalla Tebaide un' enorme colonna, il che fa se-

gno che quelle cave dovevano essere tuttora aperte; che Alessandro Severo fece molte opere di marmi peregrini e ne donava agli amici per ornamento delle case loro (ib. p. 235. 239) e Vopisco narra che Tacito donò cento colonne numidiche agli Ostiensi (ib. II. p. 176), ed aggiungendo che le diede del proprio, è lecito arguire che appartenessero alla ragione del patrimonio. Se pertanto si considera tutto lo spazio di tempo, dalle più antiche fino alle ultime memorie che dei marmi peregrini troviamo negli storici, si conosce che il trasporto di essi in Roma durò almeno quattro secoli e mezzo, sebbene le iscrizioni finora non ne facciano fede che dall'anno 17 al 206 dell'era volgare cioè a dire per lo spazio di 189 anni.

27. Il marmo che in maggior numero ne abbia fornito iscrizioni, è il caristio o cipollino. Per testimonianza di Strabone cavavasi dal monte Ocha alle cui falde era Caristo vicino a Stira e Marmario, presso al quale erano le cave: *ἐν ᾧ τὸ λατόμιον τῶν Καρυστίων κιόνων* (L. X. I. p. 383. Didot). In Roma non se ne ha memoria più antica di quella delle colonne della casa di Mamurra che abbiamo veduto rammentate da Plinio. Sopra uno dei massi che nel 1864 furono scavati nella vigna Cesarina, ora Torlonia, era scritto un consolato (2) che sembra essere quello di Cecilio Rufo dell'anno 17, e sebbene questa data non muti, la rozzezza però delle lettere lascia dubbioso, se debba leggersi Celio che anche in altri monumenti si scambia con Cecilio (Henzen 6442). E questo anno è non solamente il più antico che si sia trovato sul cipollino, ma è pure il più antico di quanti finora si lessero sui marmi. Dopo lungo intervallo segue il secondo consolato di Domiziano (3) del 73, e quindi sotto l'impero di Adriano quello di Augurino del 132 (4. 6. 7. 8.), di Serviano per la volta del 134 (9. 10. 11), di Ponziano del 135 (12. 13.) e quello forse del suo collega Atiliano (14), sebbene la misera condizione della pietra non lasci scorgere il suo gentilizio che finora ci è ignoto. Quanta fosse la quantità dei massi che di questo marmo venivano a Roma, possiamo in parte conoscerlo dai numeri che dal 2 salgono fino al 2400, e dal sapere quanto grande fosse il numero delle colonne che ornavano i pubblici e privati edifizi. Ora mercè della bella iscrizione di C. Ceriale sappiamo che al tempo di Adriano ne

fu aperta una nuova cava, come lo dichiara la formola EX *Metallis Novis*, e il numero VIIII dimostra che fu questo uno dei primi massi che ne furono estratti. Sebbene non abbia data consolare, la possiamo nondimeno arguire dal nome del liberto Crescente perchè essendo nel medesimo uffizio di saggiare i marmi sotto la procura di Minicio Natale nel consolato di Augurino del 132 (4), si conosce che questi debba essere succeduto a Ceriale il quale perciò deve essere stato procuratore nel 130 o 131. Si aggiunga ancora che i massi che portano il consolato di Augurino, si ritrovarono deposti insieme presso a quel di Ceriale, e che dalla loro collocazione appariva che vi erano stati deposti tutti insieme ad un tempo. Sono essi i soli procuratori di queste miniere noti finora, ma chi essi fossero, non è dato di poter farne congettura, perchè essendo questi ministri, come osserva il Labus, *agenti e liberti e servi onninamente diversi e di lunga mano inferiori ai prefetti e governatori delle provincie* (*Epig. lat.* p. 39) senza l'aiuto di qualche speciale documento non se ne può avere notizia. Per la mancanza del titolo di *procurator* e della formola *sub cura*, ed avendo invece adoperata quella *ex ratione* che propriamente denota l'ufficio dei razionali e tabularii, debbono aversi per tali Valente che scrisse il suo nome sopra i massi degli anni 134 e 135 (9. 10. 13.), Flavio Natale in uno del 135 (12) ed Orbio Natale in due d'anno incerto (15. 16). Il ritrovare due razionali in un medesimo anno non farebbe caso, vedendosene due insieme sopra i massi del porta santa, ma ritrovandoli ora sul cipollino, e sapendosi che vi erano almeno due cave di questo marmo, le antiche e le nuove, può credersi che non fossero insieme, ma vegliassero alle ragioni di due cave diverse. Un'Obrio Natale che il ch. Henzen stimò essere lo stesso che Orbio, è ricordato in una iscrizione metrica di Marino (*Bullett.* 1865. p. 252), ma la eguaglianza dei nomi tutto al più può far credere che fosse della stessa agnazione. Più antico però di questi è il *Cajus* APOL*lonius* (52) che trovai una sola volta sopra un piccolo masso e che, come già dissi, alla forma delle lettere, all'accorciamento del nome e alla mancanza d'ogni titolo che ne dichiari l'uffizio, si manifesta della metà incirca del primo secolo dell'impero. Di età incerta è il TI*berius* EVP*olis* o EVP*orus* di una co-

lonna del museo Lateranense (51). Del tempo di Adriano è il servo Imeneo, del quale troviamo tante volte segnato il nome sui massi, ed è quel medesimo ch'era noto pel titolo sepolcrale che stava già presso alla sacristia di S. Paolo e che trascritto nel codice Vaticano 5234 f. 74 fu pubblicato dal Grutero (593. 8) e da altri. Giova qui riferirlo più compiuto colla aggiunta che il Muratori (1005. 8) ne diede dalle sue schede:

HYMENEVS · CAESARIS · N
SER. · THAMYRIANUS · A · LAPICIDINIS
GARISTIIS · FEC · SIBI · ET · THAMYRO · NVTRICIO · OPT
Q · POMPEIO · VICTORI · ET · PAPIRIAE · IVCVNDAE · VXORI
HERMAE · SYMPHERVSAE · PARENTIBVS · PRIMO · CAES · SERVO
. . . . VALERIAE · MYRSINICIAE . . . . . . ANEMESETO
. . . . CONTACTIS · POSTERISQUE . EORVM

Un' altra memoria se ne ha nel codice Vaticano 5253 f. 218, come trascritta presso la chiesa dei SS. Quattro, ma che ha l'aspetto di essere rifatta sulla precedente:

HYMENAEVS · CAESARIS
SER · TAMYRIANVS
A · LAPICIDINIS

Il suo nome scolpito tante volte sopra i massi è sempre abbreviato ed in nesso, ma ora usa quel d'*Hymeneus* (17 a 24) ed ora quello di *Thamyrianus* (25 a 38) e qualche volta gli congiunge insieme in un solo nesso (39. 40) valendosi pure di lettere del greco alfabeto (43 a 47). Una sola volta segnò il consolato sopra di un masso che ha la sigla di Tamiriano (14), ma il cattivo stato della pietra appena permette, come già dissi, di congetturare che fosse quel di Atiliano del 135. Questa congettura però concorda colle altre date consolari del cipollino le quali accennano appunto al quadriennio dal 132 al 135 dell'impero di Adriano, e il nome di questo imperatore del quale Imeneo deve essere stato servo, parmi indicato nella epigrafe seguente HYME*neus* CAE*saris* A*ugusti* H*adriani* che trovai sopra di un masso (22). Il nome di questo servo che sì spesso leggiamo sopra i massi di cipollino scoperti nell' emporio, ne accerta di un fatto che col tempo

potrebbe essere fecondo di altre scoperte. Fuori di porta Portese sopra la riva del Tevere stanno da molti anni dimenticati vari massi di cipollino i quali dalle notizie che ne ho raccolte, intesi essere stati in quel luogo medesimo dissepolti. Sopra quei massi trovansi egualmente i nomi d'Imeneo e Tamiriano (18. 22. 29 37), onde è lecito arguire che egli ne mandasse a Roma sì grande quantità che fosse giuocoforza deporne una parte anche sulla opposta sponda del fiume, dove deve starne tuttora sepolto un gran numero e dove sappiamo che nel passato furono trovati pure altri marmi.

28. Dopo il caristio il marmo del quale abbiamo maggior numero d' iscrizioni raccolte dai massi, è quello che dicesi africano, e che si crede il *marmor chium* degli antichi. Un luogo non bene inteso di Plinio e non posto a confronto con quelli di altri scrittori non fece ravvisare al Garofalo (p. 39) e al Corsi (spec. IX) che questo marmo è lo stesso che il Luculleo nel quale credettero riconoscere il bigio morato che al contrario il Nibby (I p. 243) stimò essere l'alabandico. Plinio pertanto descrivendo il marmo Luculleo come di tinte fosche ed oscure, soggiunge ch'era bello nelle sue parti per macchie e colori: *atrum alioqui, quum cetera maculis aut coloribus commendentur* (36.8) il che risponde alle *versicolores maculas* delle lapidicine di Chio da lui notate altrove (36. 5. 3). Non poteva Plinio indicare più propriamente la natura e i caratteri dell'africano, ma non avendo i suddetti autori osservato che *cetera* è quivi per *ceterae partes* e che si riferisce al marmo medesimo che dalla scurità delle tinte disse *atrum*, intesero che il naturalista notasse quivi l' opposizione fra questo marmo e i brecciati e colorati, mentre che dal contesto è evidente che parla di un solo e medesimo marmo. Altra cagione di errore fu il testo viziato di Plinio, perchè leggendovisi che un tal marmo *nascitur in Nili insula,* stimarono che il Luculleo fosse un marmo egiziano, ma l' Arduino e il Brotier avevano già conosciuta l' erronea lezione e riposta nel testo quella di *Chio* in luogo di *Nili*. Del che abbiamo chiarissima prova in Isidoro che trascrivendo le parole medesime di Plinio notò: *Luculleum marmor nascitur in Chio insula cui Lucullus consul nomen dedit* (*Etym.* XVI. V. 17). La falsa lezione di Plinio originò da un altro luogo del medesimo (36. 28) dove dice

che si trovava in Egitto un marmo simile al Chio, traducendo le parole di Teofrasto: *μέλας αὐτόθι* (in Egitto) *διαφανὴς ὅμοιος τῷ Χίῳ* (*De lapid.* p. 341. Didot). Se adunque il marmo scuro o *μέλας* di Egitto era simile al Lucculleo *atrum* di Chio, ed era questo lodato per varietà di macchie e di colori, non rimane più alcun dubbio che il Chio o Luculleo sia quello al quale oggidì si da il nome volgare di Africano. Cavavasi dal monte Pellineo, alle cui radici era la città di Chio, e Plinio (5,38) e Strabone (L. 14.1 p. 551. Didot) rammentano insieme il monte e le latomie di questo marmo, le quali furono certamente operate da tempo molto rimoto. Teofrasto che è il primo che ne faccia menzione, fiorì tre secoli prima di Cristo, ed è notissimo il faceto motto di Cicerone a quei di Chio che si gloriavano di averne fabbricate le mura della città. L. Lucullo che fu console nel 680, fu il primo che lo condusse a Roma dove nel 696 M. Scauro ne fece venire 360 colonne per ornamento del teatro negli spettacoli della sua edilità. Nel grande rocchio di colonna trovato all'emporio erano scolpite sotto all'imoscapo le lettere CÆ AVG (174) che però non so a quale imperatore attribuire perchè indicandosi con esse che il masso era di proprietà imperiale che ordinariamente s'indicava colla sola voce di CÆ*saris,* l'aggiunta di AVG*usti* convenendo egualmente a tutti gli imperatori non determina a quale di essi propriamente appartenga. La prima notizia che ricaviamo dalle iscrizioni è del tempo di Nerone in due massi che hanno il consolàto di Frugi e di Basso del 64 (138. 139). Viene dopo quello di Rufo e Capitone del 67 (140), e dell'anno seguente 68 credo che sia un altro masso che fu trovato appresso al precedente (141) essendo costume dei ragionieri dell'africano di scolpire da una parte il proprio nome e nella opposta quello del console, e leggendovisi in nesso le prime lettere del nome di Tracalo. Seguono quelli dell'età de' Flavii coi consolati di Vespasiano del 75 (147-8-9), del 76 (150-1) e del 77 (153-4-5-6), di Tito dell'80 (157-8-9) e di Domiziano dell'82 e 86 (167-168). Grande pertanto sembra essere stata l'operosità nelle miniere di questo marmo sotto questi imperatori, dopo i quali non ne troviamo memoria che ai tempi di Adriano nel consolato di due nuovi suffetti Glabrione e Tebaniano (181) i quali probabilmente ebbero i fasci intorno al 132, come dirò in altro luogo dove nuo-

vamente ricorrono, e in quello di Atiliano del 135 (182). Facendo ragione di tutte queste date e tenendo anche conto di un piombo di Antonino Pio (Ficoroni *Piombi* p. 11 tav. 2 n. 4), tutto il tempo del quale si ha notizia che l'africano sia stato portato a Roma, non è maggiore di 94 anni. Ma sappiamo che ve ne venne assai prima e certamente seguitò a venirne anche dopo. Più antico dei massi che ho ricordati, stimo essere quello col nome di EDAIEC*tus* servo di Cesare (183) che si ritrovò nella parte più profonda dello scavo dell'emporio, ove si rinvennero i marmi di data certa più antica, ed ha il solo nome del servo abbreviato e manca ancora la formola *ex ratione* che comincia ad apparire al tempo di Vespasiano. Questo nome insolito parmi da leggere in un marmo che stava sopra la porta della chiesa di Pola e che abbiamo trascritto nel codice Doniano della Barberini a f. 466. Sebbene questo marmo contenga un'iscrizione cristiana del 856, ha in alto separate da questa le lettere C S che probabilmente sono indizio della consueta formola CAES e sotto di esse il nome EDAIEC*tus* con nessi simili a quelli del nostro masso. Siffatta rassomiglianza fa credere che quel marmo fosse africano, ma non sapendo se fosse ancora grezzo, basti avere indicata la somiglianza della sigla e del nome fra quel di Pola e quello dell'emporio, dondé si può congetturare che fosse uno di quelli da cui non vennero tolte le note primitive, e che sia da aggiungere agli esempi che già ne ho arrecati (§ 6). Suo coetaneo dovette essere un servo che ne lascia incerti, se fosse HER*meros* o HER*ma* (138—146). È noto un *Hermeros. a marmoribus* servo di Tib. Claudio (Smezio 19.6), ma avendo congetturato che il nostro masso sia del 68, sebbene l'età del tutto non disconvenga, non pare probabile che sia la stessa persona. Se invece si potesse accertare che quella sigla esprime il nome di *Herma*, vi sarebbe luogo a sospettare che fosse il padre d'Imeneo Tamiriano (§. 27); giacchè richiedendo le cave persone esperte, non sarebbe inverosimile che avendo il padre curate le cave di Chio fossero dipoi affidate al figlio quelle dei marmi caristii. Della medesima età fu NER*itus* o NER*ius* noto per una sola mutila epigrafe (184) e PAED*eros*, il cui nome si trovò sotto allo scapo inferiore di tre colonne (175-177), che a torto il Marini suppose potersi mutare in PAET*ino*

console del 123 (*Iscr. Alb.* aggiunte p. 231). Bernardo Poch avendolo veduto sotto di un rocchio che nel 1772 fu estratto dal Tevere presso all'emporio, pensò che quella sigla esprimesse il nome del marmo, che chiamò *poderite (Lett. al Princ. Altieri* 1773), ma l'errore suo fu notato e deriso dal Cancellieri (*Sagrist. Vatic.* p. 118). Del servo LAE*tus* abbiamo massi che dal 67 vanno fino all'80, e giusta l'osservazione già fatta scrisse sopra i massi più antichi il suo nome col solo indizio di servo di Cesare, e comincia nel 75 ad usare la formola *ex ratione* (147) che vediamo usata da TYC*hicus* il quale ci apparisce per la prima volta nel 77 (153-54) e serviva ancora nell'86 sotto Domiziano (168). Osservando che Lieto governava le cave di Chio dall'impero di Nerone fino a quello di Tito, e Tichico sotto Vespasiano e Domiziano, e che i loro nomi non s'incontrano mai uniti, ma indicano sempre una ragione diversa e distinta dall'altra, convien dire che vi fossero due diverse e distinte cave di questo marmo, come abbiamo veduto di quelle del cipollino, e che specialmente fu sotto i Flavi che furono con maggior alacrità operate. Da un solo frammento di masso abbiamo il nome tronco di un'altro servo CES*sinus* (Fabretti p. 401 n. 291) o CES*sorinus* (Promis *Ist. dell' ant. Torino* p. 239) che non sappiamo sotto quale imperatore vivesse. Del tempo di Adriano fa fede un masso ritrovato nel riedificare la basilica di S. Paolo coi nomi dei consoli del 135 e del razionale *Redentore* (182) il quale si terrà almeno per un liberto non trovandosi più che in questi anni fosse affidata a servi la ragione de' marmi. Il che si conferma pure coll'esempio di Mamio Liciniano (181) ch'era ragioniere intorno a questo anno. Nessuna memoria dei procuratori si trova in queste iscrizioni, ma è da considerare che la maggior parte di esse è di quegli anni, nei quali non pare che fossero ancora instituiti, e forse non furono essi proposti a tutte le cave, ma solamente ad alcune delle maggiori, e quelle di Chio erano minori di quelle del caristio, del frigio, e del numidico dove finora solamente appariscono i procuratori.

29. Anche sul marmo che comunemente dicesi porta santa, non si legge ancora il nome di alcun procuratore, ma solamente quello dei servi e dei razionali. Il più antico è di un servo di Nerone del 67, e si enuncia semplicemente IAN*uarius* (191). Del tempo di Domiziano abbiamo sei

iscrizioni. La prima segna il suo nono consolato in compagnia di Petilio Rufo dell'anno 83 e fu trovata sopra un masso entro la vigna Cesarina nel 1737 (193). La trascrisse scorrettamente il Ficoroni al quale parve di vedere nella seconda linea lettere greche e la disse scolpita sopra marmo di sette basi (*De Plumb.* p. 14.) Ma nella scheda che mandò al Gori (*cod. Marucell.* A. 6), disse invece ch'era su porta santa e credo che veramente s'apponesse e perciò fra queste la enumero. Degli anni fra l'84 e il 96 era quel rocchio che nel 1691 si trovò presso il collegio Clementino (195), che il Ficoroni chiamò di pentelico (*Piombi* p. 12) e la cui iscrizione pubblicata dal Fabretti (p. 684 n. 78) si ha più esattamente trascritta nelle schede del Buonarroti (*cod. Marucell.* A. 43. f. 40). La terza e la quarta ci danno il consolato di Collega e Priscino del 93 (196. 197), e a queste seguono altre due con quello di Vetere e Valente del 96 (198. 199) e col nome del servo Successo, la prima delle quali già edita dal Doni (cl. 11. n. 164 p. 103) e dal Muratori (315. 2) era incerto a qual marmo appartenesse, ma il confronto di questa coll' altra ritrovata all' emporio ne fa conoscere ch' era sul portasanta. Con non minore operosità seguitò l' escavazione di questo marmo sotto Traiano, del quale si conoscono due iscrizioni col quarto suo consolato dall'anno 101 al 104 e col nome del servo Trasone Leziano o Cleziano (200-204) che presso il Doni (cl. II. n. 167. p. 104) e il Muratori (316. 1) si trova erroneamente letto per quello di *Presente*, come ce ne fa accorti il confronto con altre delle nostre epigrafi nelle quali ricorre alcune volte abbreviato (202. 203. 204). Tutte quelle iscrizioni che hanno il nome di Trasone, le ascrivo al porta santa, sebbene il Pighio (cod. Berl. f. 76.a) dal quale ho il numero 197, dica che fosse *in quadrato phrygii marmoris* perchè con molta incertezza si giudicava al suo tempo della provenienza e dei nomi dei marmi e noi riscontriamo questo nome tre volte sui massi che se ne sono trovati all'emporio. Nel consolato di Gallo e Bradua del 108 compariscono con esempio finora unico due razionali ad un tempo sul medesimo masso, Restituto e Giacinto (205-209), il qual secondo nome per errore dei codici, donde la prese il Doni, fu mutato in HYLA e perciò dal Labus (*Iscr.* ec. p. 41) letto per HYLA*riani*. Non pare però che questa

unione così insolita di due razionali durasse molto e fosse cosa ordinaria nelle miniere di questo marmo, giacchè in altra iscrizione (208) troviamo in uffizio il solo Restituto, il quale pare che cominciasse a numerare da capo i massi dal principio della sua amministrazione. Dall'età di Traiano non ne troviamo più notizia che in quella di Commodo sopra una colonna che reca il suo secondo consolato dell'anno 179 (210) che il Muratori (334. 2) mancandovi il titolo di Augusto a torto dubitò se si dovesse credere di lui o piuttosto di L. Elio Vero o di L. Annio, perchè dalla serie di queste iscrizioni conosciamo che i servi e i liberti occupati nelle miniere preferivano indicare il signore loro col titolo di *Cesare Nostro* più spesso che con quello di Augusto. Il qual modo specialmente proprio dei servi cesarei per indicare affetto e rispettosa dipendenza verso i padroni fu illustrato dal signor Agostino Gervasio (*Osserv. intorno a due iscr. Messinesi* p. 3. Napoli 1840). Di appartenenza privata credo che fosse il rocchio di colonna col nome FRON*tonis* (214) scritto con lettere così male scolpite che si sarebbero dette graffite e al tutto diverse da quelle che sono proprie delle cave. Tutte le memorie pertanto che abbiamo di questo marmo si rinchiudono nello spazio di 112 anni, e che grande fosse il numero dei massi che ne vennero a Roma, può argomentarsi dai numeri già noti che salgono fino al 1095 (219). Qual fosse il suo nome presso gli antichi e donde lo traessero, fu per molto tempo dubbio fra gli eruditi, i quali perciò lo confusero con altri marmi. Verosimile parmi la sentenza del Corsi (*Delle pietre antiche. Marmi venati specie I*) che riconobbe il portasanta nel cario o iassense, convenendo i suoi caratteri con quelli che come propri di questo marmo furono descritti da Paolo Silenziario (*Joannis Cinnami imperatorii grammat. hist.* etc. *accedit Pauli Silentiarii* etc. Parisiis 1670. p. 315. v. 213):

ὅσσα φάραγξ βαθύκολπος Ἰάσσιδος εὗρε κολώνης
αἱμαλέῳ λευκῷ τε πελιδνωθέντι κελεύθους
λοξοτενεῖς φαίνουσα

e pare che lo confermi l'anonimo del quale pubblicò un frammento il Salmasio (*Plin. exercit.* p. 495) ed arrecato già dal Garofalo (*De marm.* p. 47): τῶν λίθων ὁ Καρικὸς

λευκὸς ἐστιν ἐν ταὐτῷ καὶ πορφυρέου χρώματος ἀπολάμπων. Laonde il Nibby meno propriamente vi ravvisò il *fior di persico* (*Roma* I. p. 251) che per le parole del medesimo Paolo fu dal Corsi creduto il molossio od epirotico (*Specie* IV). Fu pure avviso del Corsi che il porta santa sia il marmo Claudiano di cui Giulio Capitolino ricorda cinquanta colonne nella villa dei Gordiani (ed. di Jordan e Eyssenhardt vol. 2. p. 49. Berolini 1864) che dal Garofalo (*De marm.* p. 40) sembra essere stato creduto lo stesso che il Tiberiano. Ma Plinio chiaramente afferma che questo marmo fu scoperto in Egitto al tempo di Tiberio (36. 11.) e perciò questo nome non può convenire al cario, e malè si addirebbe che avesse due nomi da due diversi imperatori. Nondimeno l'opinione del Corsi non è che una congettura e sapendosi che Claudiano era il nome proprio e appellativo del monte donde traevasi il granito bigio di Djebel-Fateereh in Egitto (Letronne *Recueil* T. I. p. 149. 153. 429) si può credere che col nome di Claudiano fossero da Capitolino indicate le colonne di quel granito tratte dal monte, dove al tempo di Claudio erano state aperte le cave.

30. Del bellissimo marmo numidico non è rara la menzione negli antichi scrittori e specialmente nei poeti, ma dal solo Plinio sappiamo che per la prima volta fu introdotto in Roma da M. Lepido console nel 676 e adoperato *in massa ac vilissimo liminum usu* (36. 8. 1). Le sue miniere erano alle radici del monte Mauraside, il cui nome ci è noto pei soli versi di Paolo Silenziario (v. 217):

ἀμφὶ βαθυπρίωνα ῥάχιν Μαυρασίδος ἄκρης

sulle sponde del fiume Tusca che divideva la Numidia dalla Zeugitana (Plin. 5. 3. 1), ed erano dette Aureliane, come impariamo da due iscrizioni che ora dovrò accennare. La prima colonna della quale in Roma si abbia memoria, è quella che Suetonio racconta essere stata innalzata nel foro in onore di Cesare (Jul. 85). Comecchè grande dovesse già essere nel primo secolo il numero dei massi e delle colonne, non so additarne che le sei del Panteon ed un masso che reca il consolato di M. Crasso che molto probabilmente è quel medesimo che tenne i fasci

nel 64 (220). Quindi non ne trovo notizia che nell'impero di Adriano del quale conosciamo un piombo ch'era inserito in una colonna (Stieglitz *Archäolog. Unterhalt.* Lipsia 120 p. 141. tav. 8. Garrucci *Dissert. arch.* II. p. 81), e sappiamo che di questo marmo aveva egli ornata la sua villa di Tivoli, come ne fa fede l'iscrizione di una colonna (221) che segna il suo consolato dell'anno 118, e nella quale era pure innestato un piombo colla sua imagine (Ficoroni *Piombi* p. 8). Da un altro piombo del quale ho già discorso, si conosce che ne aveva pure abbellito la sua villa di Anzio. Quanta fosse l'operosità delle miniere numidiche al tempo di questo imperatore, si può argomentare dai marmi di Oxford, nei quali si legge che ne diede venti colonne al ginnasio di Smirne (*Marm. Oxon.* 21. Reinesio cl. II. 68), e da Pausania il quale afferma che ne donò cento a quello di Atene (L. 1. c. 18). Scarse però fino ad ora sono le iscrizioni raccolte dalle colonne e dai massi. Per buona sorte ne abbiamo tre del tempo di M. Aurelio (222. 223. 224) dalle quali conosciamo che allora vennero aperte nuove cave e dal suo nome furono dette Aureliane. Alle quali iscrizioni è da aggiungere un piombo trovato in una colonna sul Celio (Ficoroni tav. 2. n. 3) colle teste di M. Aurelio e di L. Vero, il che fa un bel confronto colla prima di esse, nella quale i due Augusti sono nominati insieme come padroni del marmo, e colla nota del loro consolato del 161. E qui giovi osservare che dicendosi in una di esse *ex novis lapicaedinis aurelianis* (223) e in un'altra *officina aureliana* (221), si conferma pienamente quello che sulla voce *officina* in senso di cava o miniera osservò il ch. cav. De Rossi (*Bull. d'arch. cr.* 1868 p. 24) sì rispetto a quelle de'metalli come nella iscrizione della miniera di rame di Sarrelouis (*Revue arch.* 1863. p. 449) e sì rispetto a quelle de'marmi, come si vede in queste iscrizioni del giallo e in quelle del pavonazzetto (258). Ed infatti Vitruvio col nome di *officinae* indicò le lapidicine di Ferentino (L. 2. c. 7. pag. 48 ed. Schneider) e Cassiodoro le miniere dell' oro (Var. L. 9. ep. 3). Degli ufficiali cesarei che presiedevano al governo delle miniere numidiche, stimo che il più antico a noi noto sia quel Satrio o Satrinio che scolpì in monogramma il suo nome sotto un rocchio di colonna ritrovato nell' emporio (228), perchè essendo

scritto in questa guisa e senza alcun titolo ed essendo ancora che si rinvenne nella parte più profonda dello scavo appresso al masso di africano che ha il consolato del 64 e a un' altro masso di giallo (220) che stimo del medesimo anno, m' induce a credere che debba essere in circa del tempo medesimo, ed uno dei ministri di Nerone. Sotto M. Aurelio nel 172 (224). n' era procuratore un Giuliano che è il solo che finora sia noto, e d'anni incerti ma probabilmente più antichi di costui sono i due servi POR*us* (225) e GLAEB*ula* (226), che così sembrano da supplire i due nomi, indicati solamente dalle prime lettere. Degna di osservazione è la cifra numerica di πεντήκοντα la quale finora si riscontrò solamente in una lapide corcirese del museo di Verona (Boeckh *C. J. G.* n. 1838. Franz *El. epigr. Gr.* p. 348) ed ora ricomparisce usata nelle lapidicine numidiche. Certamente questa cifra assai rara doveva esservi non solo nota ma di uso comune, e si può congetturare che vi fosse introdotta da operai trasmigrativi dalla non lontana Corfù. I numeri che si leggono sopra gli altri massi, sono tutti latini e salgono al 2043 (225) e al 3298 (229), donde si conosce quanto grande fosse la quantità che se ne estraeva, ed essendo che per la sua bellezza doveva essere molto desiderato, le sue cave sono forse quelle delle quali si abbiano le più tarde notizie. Perciocchè da Giulio Capitolino sappiamo che con cinquanta colonne ne avevano ornato i Gordiani la loro villa sulla via prenestina (*Scr. hist. Aug.* vol. 2. p. 49. Jordan), da Vopisco che Tacito ne donò cento di 23 piedi ciascuna agli Ostiensi (ib. 2. p. 166), ed oltre al ricordo che ne fanno Stazio (*Bal. Etr.* 86), Prudenzio (L. 2 *contra Sym.* v. 246) e Sidonio (L. 2. ep. 2, Carm. V. XXII) ne abbiamo la testimonianza nei versi di Paolo Silenziario, ove descrive i marmi adoperati nel secolo sesto da Giustiniano ad ornamento della chiesa di S. Sofia (Dufresne *Joannis Cinnami* ec. l. c.).

31. Rinomata per la bellezza de' suoi marmi era l'isola di Sciro, una delle Cicladi, che Stazio chiamò *lapidosa* (*Achill.* 2. 17) il quale epiteto dichiara secondo il Bochart (*op. omn.* ed. 3. p. 399) la etimologia semitica del proprio suo nome derivato dalla naturale condizione del luogo. Le sue lapidicine sono appena accennate da Plinio, *metallo scyretico* (31. 29), che altrove ricorda col

nome di *lapis scyricus* (11. 106. 13) una specie di pomice, ma non fa menzione del marmo che invece è commendato da Strabone il quale afferma che al pari del caristio, del docimeo o sinnadico e del geropolitico se ne vedevano colonne e grandi tavole in Roma e che perciò erano scadute di pregio quelle di marmo bianco. Σκῦρον..... θρυλεῖσθαι ποιεῖ..... τὰ μέταλλα τῆς ποικίλης λίθου τῆς Σκυρίας, καθάπερ τῆς Καρυστίας καὶ τῆς Δευκαλλίας καὶ τῆς Συνναδικῆς Ἱεραπολιτικῆς. μονολίθους γὰρ κίονας καὶ πλάκας μεγάλας ὁρᾶν ἐστιν ἐν τῇ Ρώμῃ τῆς ποικίλης λιθίας, ἀφ' ἧς ἡ πόλις κοσμεῖται δημοσίᾳ τε καὶ ἰδίᾳ· πεποίηκέ τε τὰ λευκόλιθα οὐ πολλοῦ ἄξια (L. IX. 5. 16. 6. T. 2. p. 312 Kramer). Ne fa memoria anche Eustazio nel commento à Dionisio Periegete: μέταλλα δέ εἰσι ποικίλης λίθου, Σκυρίας λεγομένης (v. 521). Il modo concorde con cui viene indicato questo marmo, ποικίλης λιθίας, ποικίλης λίθου, dimostra che apparteneva a quella specie di marmi che diconsi brecciati, e perciò il nome di scirio e di geropolitico fu preso dai moderni come proprio delle breccie, perchè si credette col Corsi che *la maggior parte dei detti marmi si cavasse dall'isola di Sciro nell'Arcipelago, ma ci è ancora ignoto*, soggiunge, *quali fossero le breccie di Aleppo e quali quelle di Sciro* (Sez. V. §. XII). Una iscrizione scolpita sopra un masso bellissimo di breccia di settebasi scoperto nell'emporio venne ora a dichiararci che è dessa la ποικίλη λίθος di Sciro. Il masso si ritrovò già dimezzato dalla sega e l'iscrizione manca almeno di una linea (238), ma vi rimane intero il nome del razionale Valente, *ex ratione* VALENTIS a cui segue immediatamente SCYR. Sebbene le due ultime lettere per difetto di una scheggiatura siano alquanto imperfette, non vi è però dubbio alcuno che non siano YR. Qualunque sia il modo con cui si completi questa voce riferendola a *marmor*, a *metallum*, ovvero al luogo dove il masso fu scavato, è sempre vero che ci esprime un nome che non si può unire col precedente e che conviene leggere *Scyrium* o *Scyro* che non può indicare che il nome proprio o quello del luogo della breccia di settebasi, e rimane omai definito che questo è il marmo scirio di cui fanno ricordo Strabone ed Eustazio. Essendo pur certo il supplemento *ex ratione* che leggevasi nella prima linea ora mancante, si conosce che queste lapidicine apparte-

vano al patrimonio imperiale e lo conferma un'altra iscrizione trascritta dal Ficoroni da un masso che a suo tempo si rinvenne nella Cesarina (*Piombi* p. 13) la quale chiaramente mostra, sebbene non si sappia in quale anno, che erano affidate alla cura di un centurione SVB CVRA SERGI 7 LEG XV (237). Perciocchè essendo questa la formola propria per indicare l'uffizio dei procuratori e qui essendo usata da un centurione che però non assume il titolo di procuratore, rafferma quello che ho già accennato di sopra che quelle cave le quali non erano delle maggiori, come certamente non furono quelle di Sciro, erano talora affidate ad un ufficiale della milizia che vegliava ad un tempo così al governo come alla disciplina e all'ordine delle miniere. Che poi questo centurione fosse, come insegnò il Borghesi (*Annali* 1843. p. 344), un ufficiale distaccato dal suo corpo, è fatto palese dal sapere che la legione XV non fu mai in Oriente, ma aveva da prima nel 821=68 i suoi quartieri nella Germania inferiore e che nell'anno seguente essendo venuta in Italia con Vitellio fu poco dopo disciolta da Vespasiano (Borghesi *Oeuvres complètes épigraph.* II. p. 237. e seg.). La menzione di questa legione che per la sua breve durata è assai rara, cresce il pregio di questa iscrizione e ne indica il tempo in cui erano aperte le lapidicine di Sciro. Dovendosi perciò stabilire che il centurione Sergio debba averne avuta la cura prima del 69, convien dire necessariamente che l'avesse almeno sotto Nerone, nel cui imimpero vedemmo in fiore quelle dell'africano, ed è da notare che i pochi massi che se ne rinvennero nell'emporio furono trovati appresso a questo marmo e nella parte più bassa dove stavano i massi più antichi.

32. Varie sono le specie del marmo bigio antico che i marmorai distinguono in venato, lumachellato, brecciato, e morato, ma se tutte venissero da una sola cava o da quelle dei luoghi diversi, e con quali nomi si designassero, è cosa al tutto dubbia ed oscura. Il Corsi (Sez. 2. spec. 8) seguendo il Garofalo (*De marm.* p. 25) che col Boissard stimò di tal marmo le due statue dei re prigionieri nel cortile dei Conservatori in Campidoglio, pensa che risponda all'antico *battio*. Il Nibby invece opina che sia l'alabandico (*Roma ant.* I. p. 243) e crede riconoscerlo nel bigio morato, sebbene le parole di Plinio: *niger*

est alabandicus terrae suae nomine, quamquam et Mileti nascens, ad purpuram tamen magis aspectu declinante (36. 13) significhino solamente che questo marmo nero o morato si trovava presso Alabanda ed anche presso Mileto e che tendeva al rossiccio, per la quale propria sua nota io non so ravvisarlo ne'due centauri capitolini ch'egli crede fornircene esempio. Dalla descrizione che l'Hamilton fece delle miniere di Teos nella Jonia, rilevo che erano di quel bigio che dicono brecciato, e della natura medesima di quello che egli vide nelle vicinanze di Efeso e di Eritrea (*Asia min.* II. 19). Che le cave di Teos fossero operate dai Romani, ne fanno testimonianza le iscrizioni del tempo di M. Aurelio che e l'Hamilton ed il Le Bas trascrissero dai massi ancora giacenti sul luogo e che portano i consolati degli anni 163. 165 e 166 (243 al 251). Nell' emporio romano se ne ritrovò un masso colla scritta EX·RAT·MA·MILIcII che a taluno parve doversi leggere *ex ratione marmorum milesiorum* per la menzione che di Mileto fa Plinio nel luogo testè riferito. Ma oltrechè il masso era di bigio venato chiaro e non *niger*, come afferma lo storico, non convengono i segni superstiti con siffatta lezione, e sarebbe cosa al tutto nuova che alla *ratio* seguisse il nome del marmo e non quello del razionale, ed i due esempi *ex rat. mar. lace.* (Mur. 319, 7 in nota) e *marm. Rhod.* (Mur. ivi) provengono dal Ligorio e del primo di essi aveva già avuto sospetto il ch. Henzen (*Annali* 1843 p. 334). Dovendovisi pertanto leggere il nome di un razionale e stando ai segni che ancora rimangono delle lettere, parmi che vi si possa ravvisare quello di MAMI LICINI che ha il confronto con quello di *Mamio Liciniano* che ebbe eguale ufficio nelle cave dell' africano (181) e deve avere avuto con lui relazione di parentela o affinità. Sopra un'altro masso di bigio sono grandi lettere greche ΒΠΑΥ (240) che non avendo ancora confronto non oso spiegare, ma l'uso dell'alfabeto greco e la diversa maniera colla quale il masso è venato di bianco, danno indizio che provenne da una cava affatto diversa da quella del bigio comune. Le lettere TA (241) che si veggono pure sopra altri marmi, e sono quasi sempre sulla parte già segata dei massi, non appartengono alle cave e debbonvisi credere inscritte nell' emporio per indicarne forse la proprietà.

33. Molto stimato e ricercato fu sempre il marmo frigio o pavonazzetto che per la finezza e trasparenza della sua grana e per la varietà delle vene, che tinte di paonazzo ora assai vivo ed ora meno solcano il candore delle sue masse, riesce di nobile ornamento a qualsivoglia sontuoso edifizio. I Romani, secondo Strabone, lo dicevano Sinnadico e i Frigi Docimite e Docimeo, e le sue cave assai ristrette da prima, ampliate poi con grande spesa al tempo di Augusto fornivano a Roma colonne e tavole di maravigliosa grandezza e bellezza: θαυμασταὶ κατὰ τὸ μέγεθος καὶ κάλλος (L. XII. 8. p. 494. Didot). Le quali cave essendo principale argomento di utilità e rinomanza ai cittadini di Sinnada e di Docimio le ostentarono anche sulle proprie monete (Eckhel III. p. 151 e 173). La più antica memoria che si abbia di questo marmo portato a Roma, è quella, come già dissi, delle colonne della basilica Emilia innalzata intorno all'anno 575. Dell'età di Augusto abbiamo le colonne nell'interno del Panteon, e portava il nome di Agrippa (255) un rocchio che al tempo del Ficoroni (*Piombi* p. 14) si trovò sotto la piazza di S. Luigi de' Francesi. Sebbene grande debba essere stata la copia che da quel tempo ne venne a Roma, non conosco notizia alcuna epigrafica dei massi nel primo secolo e la prima che quindi ci occorre, è del consolato di Sura III e Palma II del 107 sotto Traiano (256) secondo che corresse il Borghesi l'iscrizione che l'Hamilton trascrisse da un masso da lui veduto a Docimio (*Asia min.* T. II. n. 164. De Rossi *Inscript. christ.* vol. 1. p. 5). All'impero di Adriano appartengono un masso venuto fuori dall'emporio col consolato di Augurino del 132 (257), le due colonne scoperte poco lungi alla marmorata nel 1842 coi nomi di Elio Cesare e di Balbino consoli nel 137 (258-259), in una delle quali era un piombo, ora nel museo Kircheriano, coll' effigie dell'imperatore, al quale si ha da aggiungere quello che fu trovato nell'imoscapo di una colonna sulla via Labicana e del quale abbiamo il disegno nel Ficoroni (*Piombi* tav. I. n. 2). Quanta fosse l'abbondanza di marmo che in questi anni somministravano le miniere di Sinnada, si può argomentare dalla narrazione di Pausania, dal quale sappiamo che nel tempio di Giunone e di Giove Panellenio edificato da Adriano in Atene ve n'erano cento e venti colonne, e che del medesimo marmo n'erano rive-

stite le pareti de' portici (L. I. c. 18. p. 9. Didot), e dalla iscrizione del ginnasio di Smirne, nella quale si legge che oltre a buon numero di altri preziosi marmi Adriano ne diede ottocento e due di sinnadico (*Marm. oxon.* p. 93. Reines. cl. II. 68). Dell'uso che Adriano ne fece in Roma nelle sue fabriche basti rammentare che di questo marmo erano le colonne delle quali ornò il suo mausoleo. Il masso che da un lato ha scolpito nel mezzo il consolato di Augurino, ha pure scolpito dall' altro sopra uno degli scaglioni la nota consolare GL·ETEBCoS che ha riscontro quella di un masso di africano sul quale distesamente si legge

EXRMAMILICINIANINI
GLABRIONEETTEBANIANOCoS.

Come sia avvenuto che, con esempio finora unico, un masso portasse due note consolari diverse, non so spiegarlo se non supponendo che una vi fosse apposta a correzione dell'altra, ovvero che l' una vi fosse scolpita quando il masso fu staccato dalla roccia e riquadrato, e l'altra, quando fu enumerato con quelli che si mandavano a Roma, e quando già erano entrati in carica i surrogati del nuovo nundino. Imperciocchè non v'è dubbio che le date scolpite sui massi rispondevano a quelle che i ragionieri segnavano nei loro registri, e che essi non si attenessero a quelle medesime che in Roma si osservavano dalla cancelleria del patrimonio da cui dipendevano. Ed infatti è questo il quinto esempio di suffetti segnati sui nostri marmi compresi tutti fra il 131 e il 135 e sopra massi di qualità differenti e di luoghi diversi. Tenendo per certo che Augurino sia il console del 132, essendosi ritrovato il suo nome sui massi ch'erano depositati insieme con quelli che avevano il consolato del 134 e 135, ed essendo che nei fasti e nelle iscrizioni precede il suo collega Sergiano (Cardinali *Iscr. Velit.* p. 39. Marini *Arv.* p. 179) laddove l'altro Augurino console del 156 in compagnia di Silvano tiene il secondo luogo, possiamo avere un qualche indizio per conoscere a quale anno in circa appartengano i due nuovi suffetti. Conoscevasi finora il *C. Bellicus Natalis Tebanianus* suffetto con P. Cornelio Scipione Asiatico nel 68. Le recenti scoperte delle tavole arvaliche nel bosco della

dea Dia ne insegnarono che nel secondo nundino dell'87 v' ebbe un altro C. Bellico Natale Tebaniano in compagnia di C. Ducennio Procolo che il ch. Henzen opina essere figlio del primo (*Scavi nel bosco sacro dei frat. Arv.* p. 46). Essendo pertanto noti i loro colleghi e non convenendo con questi nessuno dei Glabrioni che abbiamo nei fasti, nel nuovo Tebaniano manifestatoci ora dagli scavi dell' emporio sarà da riconoscere un figlio del secondo che di età già matura occupò la maggiore curule. L' essere poi inscritti ambidue sul masso medesimo sul quale è il consolato di Augurino, fa supporre che gli debbano essere assai vicini di tempo e probabilmente del medesimo anno 132 del quale sono ignoti i suffetti. Dell'anno 150 sotto Antonino Pio è un masso (260) veduto a Sinnada dall' Hamilton (II. n. 168. Les Bas II. 1710 Waddington III. 1712) il quale ne trovò un' altro a Docimeo (261) segnato coi nomi dei consoli del 161 sotto M. Aurelio (n. 163, Le Bas 1712. Waddington 1712). Tutte le notizie pertanto che ricaviamo da queste iscrizioni non ascendono che a poco più di un secolo e mezzo, e sono troppo scarse al confronto del grande numero di massi e di colonne che allora e prima e dopo vennero a Roma. Sotto Costantino però deve essere accaduto del frigio quello che avvenne per gli altri marmi, che lasciata la via di Roma in maggior numero presero quella di Costantinopoli per servire di ornamento alla nuova sede dell' impero. Le sue cave pertanto restarono aperte per molto tempo ancora, come per tacere delle memorie che se ne incontrano negli scrittori, lo attestano due costituzioni di Arcadio e Teodosio del 414 e 416 (cod. Theod. XI. 28. 9. 11). Dei procuratori che vi presiedettero, non abbiamo notizia che del solo Ireneo liberto di Adriano (258. 259), essendo perito il nome di un altro che doveva seguire alla formola *sub cura* che vedemmo sopra un frammento (264). In un' altra iscrizione (261) la quale però credo imperfetta, è nominato un Claudiano che, se vero è il supplemento del Waddington che vi fa precedere la voce CAES*ura*, dovrà credersi un ufficiale della milizia destinato alle cave anzichè un procuratore pel confronto che si offre spontaneo colle due precedenti del 137. Nelle quali si credette di ravvisare che il centurione Tullio Saturnino che nel detto anno presiedeva alla cesura

fosse identico con un T. Giulio Saturnino *procurator Augustorum et Faustinae* (*Bull. dell' Instit.* 1845. p. 38. Raoul-Rochette *Lettre a M. Schorn.* p. 452), perchè la scrittura era così danneggiata e rozza che permetteva di leggere Tullo ed Julio. Ommettendo anche che la lezione TVLLI non è punto dubbia, osservo che nominandosi nell'ara dedicata da T. Giulio gli *Augusti* e *Faustina*, vi si riconoscono indicati M. Aurelio e L. Vero; e che perciò è da collocare fra il 161 in cui L. Vero ebbe il titolo di Augusto e il 169 in cui morì. Questo procuratore poi sarà quello del patrimonio privato che Antonino aveva rimesso in Faustina: *patrimonium privatum in filiam contulit* (Capitol. *in Pio* §. 7). Ma le iscrizioni delle due colonne hanno la nota consolare del 137, onde parmi che la differenza di venticinque anni almeno sarebbe troppo grande per credere alla identità della persona. Da un solo masso conosciamo il nome di un Apollonio o Apollinare liberto che in anno ignoto fu tabulario o razionale delle miniere di questo marmo (262). Due frammenti con avanzi di lettere ne indicano colla solita formola che un masso era proprio di Cesare (263) e che un altro apparteneva forse ad un privato i cui nomi sono accennati colle sole iniziali (265).

34. Celebre è il marmo di Paros pel suo candore che Diodoro però dice vinto dai marmi d'Arabia (L. 2. 52 p. 120 Didot) e per la lucentezza della sua grana, onde ebbe il nome di λυχνίτης, sebbene Plinio seguendo Varrone lo stimasse così appellato, perchè si cavasse in cunicoli al lume delle lucerne (36. 5, 4), il che fu già notato come erroneo da molti. Il monte donde si cavava, e se ne cava tuttora, è il Marpessa (Steph. Byzant. s. v.), e le sue lapidicine erano fra le più antiche che fossero operate dai Greci. Se ne fece commercio assai di buon ora, e Plinio non senza sua maraviglia racconta che l'ingresso del labirinto d'Egitto era di marmo pario (36. 19), come viceversa dall' Egitto si portava altrove il granito, e se ne trovò un sepolcro nell'isola di Taso che pure abbondava di marmi (*C. I. Gr.* 2161. cf. Addenda p. 1021. Letronne T. I. p. 143 e seg. 198. Cavedoni *Annotazioni* al *C. I. Gr.* p. 80. Modena 1848). Secondo Strabone il marmo pario era molto acconcio alle opere di scoltura, ἀρίστη πρὸς τὴν μαρμαρογλυφίαν (x. v. p. 418. Didot) ed Ateneo ricorda

ἀγάλματα εἰκονικὰ λίθου λυχνέως (L. 5. p. 205) e molti bei lavori ne vediamo nei nostri musei. Dopo che però si prese a scavare il pentelico, gli scultori greci e specialmente gli attici lo preferirono al pario del quale si seguitò a fare molto uso nelle opere di architettura. Opportunamente fu osservato dal Corsi che essendo questo marmo il più candido e rilucente fra i bianchi si disse pario qualunque bel marmo bianco, e parmi probabile che in questo senso debba intendersi Gregorio di Tours che ricorda un tumulo *marmore exculptum pario* (*De glor. confess.* c. 102) ed un grande sarcofago nella basilica di S. Cassio negli Alverni (*Histor. Francor.* L. 4. XII. an. 556), quantunque il commercio avesse già introdotto fra i Lingoni il marmo greco, come fu inteso dal ch. Hübner il *lapide quam optumo transmarino* del testamento pubblicato dal ch. Kiessling e dal cav. De Rossi (*Bullet. d'arch. crist.* 1863. p. 95). Questi marmi però dovevano esservi rari e il Sirmondo nelle note a Sidonio (L. 2. p. 10) osservò che le colonne della basilica di Lione ricordate dal poeta erano di marmo aquitanico; e dove egli descrive la sua villa negli Alverni, sebbene dica che ne erano esclusi il pario ed altri marmi pellegrini (L. 2. ep. 2) e lo stesso ripeta altrove (Carm. 22), è da credere che non solo parlasse con linguaggio ed ornamento poetico, ma anche secondo la verità e la semplicità del vivere di quei luoghi in quel tempo. Il marmo pario conosciuto dagli scalpellini romani col nome di *greco duro* si riconosce finalmente fra gli altri bianchi alle candide scaglie grandi e rilucenti onde è composto, e si distingue dal *grechetto duro* e dal marmo fino statuario pei cristalli che in questi sono più piccoli, ed hanno una grana più delicata ed un tessuto più fino. Questa diversità fece credere che fossero marmi di origine e qualità differenti. Il Visconti stimò il grechetto diverso dal pario, ma era incerto da quali cave gli antichi lo estraessero (*Mus. P. C.* T. VI p. 79), ed il Corsi asserì che era il *porino* che, come vedremo, non fu che una diversa appellazione del pentelico derivata dalla sua leggerezza in paragone col pario, ed il grechetto invece non altro che una varietà di questo proveniente dalla diversità degli strati del monte Marpessa dove erano le cave. A siffatta conclusione mi condusse l'esperienza che ho fatto sopra i saggi che per vie diverse mi sono procurato dalle

cave moderne di Paros, perciocchè posti questi a confronto con quelli del greco duro e del grechetto che si trovano in Roma, apparve con evidenza la perfetta somiglianza degli uni cogli altri con questa sola differenza che quello che dicesi greco duro ed ha scaglie più grandi, proviene dalle parti interne della miniera, e il grechetto dalle parti esterne e superiori del monte. Uno dei detti saggi mostra insieme riunite le due stratificazioni diverse, l'una più fina e più candida, l'altra più grossa e men bianca, cosicchè abbiamo insieme uniti il greco duro e il grechetto. Qualche volta ancora i cristalli sono sì piccoli e e la grana è sì fina e delicata che le tavole anche di discreta grossezza sono quasi diafane e sembrano avvicinarsi all'alabastro, ma la grana conserva una certa durezza che lo rende restìo allo scalpello più del lunense. Siffatte varietà di cristallizzazione e di forme anche in breve spazio i geologi osservano in ogni specie di marmi, ma quello di Paros, qualunque sia la finezza del tessuto e la grandezza de' cristalli, è sempre bianchissimo e rilucente. Mercè pertanto di questi confronti si vede che il greco duro e il grechetto non sono altro che due diverse specie di pario, e perciò ne riunisco insieme le iscrizioni, le quali essendo scarse di numero poche sono pure le notizie che ci danno di quelle cave così celebrate. Quando queste siano passate ai Romani, non ne abbiamo propria notizia, ma debbono essere venute in loro potere per diritto di conquista, quando quell'isola fu da loro occupata. Sotto gli imperatori debbono essere state, come quelle degli altri luoghi, aggiudicate al loro patrimonio, e lo dimostra la seguente iscrizione la quale ricorda un servo di Cesare preposto all'opera della miniera (Ross *Inscr. gr. ined.* n. 149), sebbene non mentovando qual fosse non si possa determinare in quali anni.

ΕΡΩΣΚΑΙΣΑΡΟΣΕΡΓΕΠΙΣΤΑΤΗΣΤΟΥ
ΛΑΤΟΜΙΟΥ·ΔΡΥΣΑΤΟ

Lo confermano le iscrizioni che sono sui massi col monogramma *rationis* (266. 275), di *Caesaris* (281), col nome dell'imperatore (277. 278) e dei ministri che ne stavano al governo (279). Due iscrizioni col nome di Domiziano ed una con quello di Augurino console nel 132 sono le

sole che abbiano data certa degli anni. Una colonna veduta a Porto dal ch. Lanciani (*Annali* 1868 p. 168) dopo alcune lettere che non oso spiegare, sembra che esprima il nome di un ragioniere (267) che pel confronto con un'altra iscrizione (299) può credersi quello di Lucanonio, ed avendo questa i consoli del 133 è probabile che ambedue siano in circa del tempo medesimo. Da quattro massi che il Le Bas trovò ancora nelle cave di Paro (268 al 274) e dall' iscrizione che il Ross vide quivi scolpita sopra la roccia (*Inscr. gr. ined.* n. 152) conosciamo il nome di un Ermolao che non accenna di chi fosse servo, ed in qual tempo vi lavorasse. Di Traiano e di Antonino ne diede due piombi il Ficoroni come estratti da colonne di pario (*Piombi* p. 9. c. 10), ma non credo doverne far conto, perchè l'esperienza mi ha fatto conoscere ch'egli è guida mal sicura nel giudizio de' marmi e le colonne che egli dice di pario, furono invece dal Corsi giudicate di marmo lunense. Il numero 1776 che leggiamo sopra uno dei nostri massi (275), ne porge indizio della grande quantità che deve esserne venuta a Roma.

35. Dell'altra specie di marmo pario che da vari confronti riconobbi essere il grechetto e il greco fino, è il masso ritrovato nel 1825 nelle terme antoniane e che vi si conserva anche al presente. L'iscrizione (279) che vi è scolpita, fu accennata dal Raoul-Rocchette (*Lettre a M. Schorn* p. 278) pubblicata dal ch. Henzen (*Annali* 1843 p. 338) e nuovamente data corretta dal cav. Gio. Battista De Rossi (*Bullett. d' arch. crist.* 1868 p. 25). Ha il consolato di Albino ed Emiliano del 206 sotto Settimio Severo, ed è l'ultima di tutte le iscrizioni di data certa che finora sia stata letta sui massi. Seguendo l'interpretazione del cav. De Rossi rileviamo ch'era procuratore della miniera in detto anno un Aurelio Epitincano, che sebbene per difetto del marmo vi manchi il titolo di *procurator*, nondimeno lo dimostra tale la formola *sub cura* e l'egregiato (V · E) che ostenta. Sotto di lui conduceva le opere un Epiteto servo cesareo che dicesi *proacior. procuratoris* mentre presiedeva ai soldati, e alla custodia de' condannati un Aurelio Demetrio ufficiale beneficiario. Il Raoul-Rochette ravvisò in questo un' architetto, e nell' Aurelio Epitincano l' *operarius*, che ora diremmo capomastro, e perciò gli intruse nel numero degli artisti (p. 278). Nel-

l'ultimo luogo vi è un nome che non sembra da leggere altrimenti che per quello di C. Aurelio che col confronto delle iscrizioni del cipollino e dell'imezio possiamo credere che fosse il saggiatore de' massi e che vi si debba supplire *probante*. Nella quarta linea è notata l' indicazione del LOC*us* IIII, quella finora ignota di BSEC*undus* o SEC*unda* e l'officina COM*modiana* L.., che leggiamo con certezza mercè il confronto dell' iscrizione pighiana (323 tav. d'agg. n. 2) che tratta dal codice Vaticano 6039 fu pubblicata insieme con questa dal cav. De Rossi (l. c.). Delle quali lettere e sigle trovai un'interpretazione in una postilla in margine d'un codice Vaticano in questa guisa: LOC*ulo* IIII B*iblio* SEC*undo* COM*mentario* L... la quale conviene con ciò che scrisse il Marini che i servi e ministri augustali delle miniere facevano scolpire sui massi i numeri ch'erano segnati nella nota che mandavano ai tabulari de' marmi in Roma per togliere ogni confusione allo sbarco e render conto di quelli che spedivano (*Iscr. Alb.* p. 34). Una tale spiegazione omai certa rispetto ai numeri e alla corrispondenza loro colle note dei tabulari, non conviene punto a farne intendere le sigle sopra accennate, perchè offende in difficoltà, le quali esaminate riescono in fine a mostrare che, sebbene ne sia ancora in parte oscuro il significato, debbono riferirsi alla indicazione del luogo ed all'ordine con cui si scavavano i massi, e non alla nota che mandavasi a Roma. La menzione dell'officina commodiana che troviamo in ambedue le iscrizioni (279. 323), fa nascere a prima vista il sospetto che appartengano a due massi della medesima specie, se non che leggendo nella pighiana *Turdis ad columnam* che sembra essere il nome del luogo dove fu scavato il masso, e che riscontra con T*urdus* delle Bizacene e con altri nomi della Numidia, e non sapendosi che le officine del pario fossero omonime a quelle di altri paesi, è onninamente da sospenderne ogni giudizio. In fine di ragione privata credo che fosse una gran tavola, sulla cui parte segata fu scritto coll'atramento *ex ratione M. Vici Bassi* (280) poichè sembra indicare che fosse propria non so se di un imprenditore o negoziante.

36. Le provincie dell'impero fornivano a Roma altre specie di marmi bianchi, come il troadense, il fengite, e il milassense che non abbiamo ancora il modo di poterli distinguere fra i molti e vari saggi di marmi che si tro-

vano nelle rovine e negli scavi della città. Con sufficiente probabilità il Corsi determinò, quale sia il lesbio, il tasio ed il tirio, dei quali però non si conosce alcun masso che abbia iscrizione. Di marmo bianco, ma incerto, erano un cippo dove da una parte restò l' indicazione D*omini* No*stri* TR*aiani* (286), un masso trovato alla marmorata (287) e tre basi che in luogo meno esposto alla vista conservavano ancora il numero (288-9-90) che vi era stato scolpito prima che uscissero dalle cave. Fra i marmi fini statuari ho riferito (282-283) i due massi che nel 1772 furono estratti dal Tevere e le cui note furono pubblicate dal Poch, perchè afferma ch'erano su marmo bianco *finissimo* che da alcuni fu giudicato pario o lunense. Le prime sigle di queste iscrizioni debbono esprimere al solito il nome del servo che forse fu un *Agrius* o *Agraulus* (cf. De Vit *Onomast.*) servo di un Augusto, ma non credo che si possa credere che fosse un *machinarius* come il Poch ed altri hanno interpretato l'ultima sigla, perchè sarebbe una novità che non si saprebbe illustrare col confronto di altre iscrizioni di massi.

37. Dai monti Imetto e Pentelico gli Ateniesi cavavano marmi da età molto antica, e sono commendati insieme da Strabone (L. IX p. 343 Didot) e da Livio (L. 31. 28) che parlando dell'Attica gli accenna come *domestica marmora*. Sappiamo da Senofonte che dell'Imezio se ne faceva commercio e si portava fuori dell'Attica: *πολλοὶ δ' αὐτοῦ καὶ Ἕλληνες καὶ βάρβαροι προσδέονται* (*De vect.* I. p. 700 Didot). Essendo quasi sempre solcato da vene bigie che ne oscurano il bianco, era usato specialmente nelle opere di architettura, onde Orazio ricordando le *Hymettiae trabes* (Od. II. 18.3) accenna l'uso che se ne faceva per gli architravi. Plinio ne conservò la memoria che nel 662. L. Crasso ne portò a Roma le prime colonne ad ornamento della sua casa (36.3. cf. 17.1), il che parve, come racconta Valerio Massimo (L. X. 1.4), segno di grande mollezza. Quantunque assai grande sia il numero delle colonne e dei massi che se ne rinvennero in Roma, non conosco iscrizioni o sigle marmorarie che ne siano state trascritte. Nessun masso se ne trovò finora all'emporio, ma in un solo frammento di tavola che appariva segata dalla testata di un masso, era un' iscrizione (292) segnata di minio col pennello nella cui prima linea si leggeva il nome di *Eu-*

tyches, nella seconda *probante*, scorgendosi appena nella terza le parti superiori di alcune lettere, ma così incerte che nulla potei rilevarne. Sebbene questa iscrizione sia così mutilata, il veder ricordato in essa un saggiatore, che pel confronto con altre sappiamo essere stato un ufficiale cesareo, ne dà argomento per conoscere che probabilmente anche le cave dell'Imetto erano divenute proprie del patrimonio imperiale. Al contrario quelle del Pentelico sembrano essere state di ragione privata e proprie di Erode Attico, come dai luoghi di Pausania e di Filostrato dedusse il Visconti (*Iscr. Triop.* Roma 1794 p. 8. *M. P. C.* T. 3 p. 18 e 34. T. 5 p. 11) e se ne ha una prova indiretta nel fatto che mentre in Roma è grande la copia dei marmi che provenivano dalle miniere cesaree, assai raro invece è il pentelico che non senza nostra maraviglia è stato del tutto ommesso da Plinio. Sopra un masso di questo marmo penso che fosse l'iscrizione (291) veduta dall'Aldo, (cod. Vat. 5253 f. 49) e pubblicata dal Doni (Cl. II n. 166) nella quale già notai indicata la cesura di un HIER*onis* o HIER*acis* servo di Attico. Il Nibby osservò rettamente che il pentelico è il marmo che gli scalpellini romani denotano col nome di cipolla fino, essendo che *nelle fratture presenta l'aspetto di lamelle lucide bianche frammischiate a venette di colore verdognolo* (*Roma* I. p. 259). Il Corsi invece opinò che fosse il greco fino e che il grechetto duro che ho mostrato essere una varietà del pario, sia quello che gli antichi chiamavano *porus*. Ma questo non era un marmo diverso, ma sì uno diverso nome con cui si indicava il pentelico, poichè Teofrasto chiaramente afferma che non era pario, ma che gli somigliava per densità e per colore e ne differiva soltanto per leggerezza: *καὶ ὁ πῶρος ὅμοιος τῷ χρώματι καὶ τῇ πυκνότητι τῷ Παρίῳ, τὴν δὲ κουφότητα μόνον ἔχων τοῦ πώρου* (*De lapid.* p. 341. Didot). Lo stesso dicono Plinio (36. 28. 1) ed Isidoro (*Etym.* XVI 24). Più propriamente ancora ne indicò il colore del bianco latteo l'anonimo di cui diede un frammento il Salmasio: ὁ δὲ Πεντέληθεν λευκός ἐστιν, ὥσπερ γάλα (*Exercit. Plin.* p. 495) che meglio che ad ogni altro de' marmi greci conviene al cipolla fino. Di più scrivendo Pausania che il tempio di Giove Olimpico era fabbricato di marmo porino del paese *πεποίηται δὲ ἐπιχωρίου πώρου* (V. 10.3) e sapendosi che anche il tetto era coperto di

tegole tagliate dalle lapidicine penteliche, che fu lodata invenzione di Biza (Pausan. L. V c. X. 3), si conosce che il porino e il pentelico erano un solo e medesimo marmo. Del che si ha chiara ed evidente prova ponendo a confronto la narrazione di Plutarco e di Pausania, perchè dicendo quegli che Domiziano edificò quel tempio con colonne penteliche (Poblicola XXI p. 125 Didot) e scrivendo questi ch'era di marmo porino (l. c.), come di pentelico erano le colonne che Silla vi aveva rapite e portate a Roma per ornarne il tempio di Giove Capitolino, non rimane più alcun dubbio che *porus* (tufo) era una diversa denominazione del pentelico appropriatali per la sua leggerezza in confronto del pario.

38. L'inavvertenza che è comune a quasi tutti i raccoglitori di antiche iscrizioni di non indicare la qualità dei marmi, sui quali erano scolpite quelle che ci hanno conservate, ne lascia incerti a quali di essi appartengano quelle che hanno trascritte. Nè ciò è senza danno della storia delle varie lapidicine, poichè avendo alcune di quelle notati i consolati avrebbero giovato a meglio conoscere in quali anni furono operate. Nel secolo scorso vedevasi nel cortile del palazzo Capponi un masso col consolato di Priscino (293) che il Marini stimò essere il console del 141 o forse del 110 (*Iscr. Alb.* p. 35), che il ch. Henzen pel confronto di un'altra epigrafe ha creduto essere quello del 93 (*Ann.* 1848 p. 334). Sopra un marmo che è detto *mischio* (cod. Vat. 5253 f. 49) era il consolato di Celso per la seconda volta e di Crispino del 113 ed il nome del servo Primigenio (294), il quale però non può essere quel medesimo che essendo tabulario de' marmi dedicò ad Ercole una memoria che nel 1737 fu rinvenuta nel luogo dell'emporio dentro alla Cesarina (Murat. 913.8). All'impero di Traiano appartengono la consolare del 113 (294) e la bella ma incompleta (295) che ho già dichiarato. Tre sono del tempo di Adriano indicatoci dai consoli Aviola e Pansa del 122 (297), di Augurino del 132 (298) e di M. Antonio e Sisenna del 133 (299). Sotto Antonino Pio furono scolpite quelle che recano i nomi di Largo e Messalino del 147 (300) e di Tertullo e Sacerdote del 158 (301). Fra i marmi parii osservai (267) che sopra una colonna di Porto era il nome di un ragioniere che può credersi quello di un Lucanonio che fu letto nell'iscrizione

di un masso di qualità al tutto ignota. Se il confronto dei nomi non è casuale ed illusorio, questa iscrizione, se non era su pario, era almeno sopra un marmo bianco. La conobbe il Borghesi che la prese da Achille Stazio (cod. Vallicell. B. 104 f. 48) donde passò nel Doni (cl. 11 n. 144) e nel Muratori (324.3) che erroneamente la disse su figulina di Tivoli, e fu da quel gran maestro corretta *ex ratione Lucanoniae Betilienae* (*Annali* 43 p. 336). Ma poco probabile parmi siffatta lezione, perchè essendo l'iscrizione simile a tutte le altre che accennano ragionieri, difficilmente si può credere che un tale ufficio fosse dato ad una donna, se pure, per caso che mi sembra poco probabile, l'iscrizione non esprime che il masso era di ragione privata a guisa delle figuline e d'altre industrie che furono pure esercitate da donne, le quali furono sempre escluse dagli uffici fiscali dello stato e della casa cesarea. Nella iscrizione di un masso di Porto (302) abbiamo un nuovo servo di Cesare *Optato* e in una Doniana un' incerto che forse era *Laetus* (303) che apparve più volte sull'africano. Il Diadumeno che era scritto sotto l'imoscapo di una colonna (309), non ha alcun riscontro. Delle due singolari iscrizioni (304. 305), della pighiana (323) e delle altre che hanno numeri e sigle, ho già discorso di sopra.

39. I marmi lunensi furono conosciuti e usati dai Romani, dopo che già il lusso aveva introdotto in Roma i marmi peregrini della Grecia e dell' Asia. La più antica memoria che ne sia nota, è quella di Varrone presso Plinio (36. 29) e delle colonne della casa di Mamurra ricordate da questo storico (36.7). Di troppo perciò ne ritarda la conoscenza e l' uso ai Romani il cav. S. Quintino, avvisando che la testimonianza di Varrone si riferisca a pietre e tufi bianchi della Liguria, che i Romani usassero da prima marmi colorati, che sotto Augusto cominciassero ad essere in pregio i bianchi, e che gli statuarii di Luni fossero scoperti sotto Nerone (*De' marmi Lunensi.* Lezioni tre. Torino 1823 p. 67). Poco verosimili sono siffatte conclusioni, le quali io non istarò ad esaminare appagandomi invece la sentenza del ch. prof. Carlo Promis, il quale determinò l' edificazione della casa di Mamurra sul Celio intorno all'anno 48 prima dell'era nostra e con essa la più antica memoria certa dei marmi lunensi in Roma (*Dell'ant. Luni.* p. 49). La sontuosità che Augusto indusse nelle sue

fabbriche facendo di marmo quanto prima si edificava di mattoni, propagò l'uso dei marmi lunensi, e ne costrusse per testimonianza di Servio (Aen. 8. 720) di saldi massi il tempio di Apolline palatino. Strabone afferma che grandissimo era il numero delle grandi tavole e colonne che se ne recidevano e vedevansene ornate non solo le più belle fabbriche di Roma, ma ancora quelle delle altre città: *καὶ ταῖς ἄλλαις πόλεσιν* (L. V. 2. p. 185. Didot). Alla mancanza di notizie presso gli scrittori suppliscono le iscrizioni, fra le quali pregevolissima è quella di un catalogo di nomi fra l' anno 16 e il 22 che sembra quello di un collegio formato dai servi che lavoravano in quelle miniere (Henzen 6444 cf. Cavedoni *Bullett. dell'Ist.* 1859 p. 85). Al tempo dei Flavi ne furono tabularii due loro liberti Successo (Grut. 593.5) e Celado del quale ho recato l'iscrizione, ed in età incerta un C. Artio Zeto (Grut. 693. 4) ch'ebbe il medesimo uffizio. Sotto di loro e probabilmente nell'impero di Domiziano compose Giovenale la satira terza, ove descrisse il pericolo dei cittadini nel trasporto che si faceva per Roma dei sassi ligustici o lunensi (v. 257), giacchè non discorda punto dalla cronologia della vita del poeta stabilita dal Borghesi (*Intorno all'età di Giovenale. Oeuvres épigraph.* T. 3 p. 49); e contemporaneamente Stazio accennò al grande numero di colonne ch' erano tratte da Luni (*Sylv.* IV 2). Nel prezioso testamento di Langres della seconda metà incirca del secolo primo si prescrive agli eredi che l'ara da collocare innanzi all'edifizio sepolcrale sia *ex lapide lunensi quam optimo* e che parimente di tal marmo sia la porta dell'edifizio (Kiessling *Anecdota Basileensia.* De Rossi *Bull. d'arch. cr.* 1863 p. 94. Hübner *Annali* 1864 p. 200 e seg.), donde si conosce che già se ne faceva commercio anche fuori e lungi dall'Italia. Ciriaco d'Ancona che visitò quelle cave nel 1442, vide quivi basi e colonne abbozzate dagli antichi, delle quali alcune avevano cinque ed altre sei piedi di diametro (*Comm. Ciriaci Ancon. no. fragm.* p. 16), ma non pensò a cercarvi i monogrammi e le sigle che sogliono avere. Tale avvertenza sfuggì pure a tutti i collettori di epigrafi, poichè molte circostanze concorrono ad occultarle, nè sempre è facile di riconoscervele, ed appena posso addurne alcune che io stesso ho trascritte. Dietro ad una base di colonna del gran peristilio che comunemente dicesi stadio sul Palatino, nella

parte grezza addossata al muro restò la metà di una iscrizione (325) che nella prima linea conserva il nome di un console Tertullo. Mancandovi il gentilizio e il nome del collega non possiamo divinare, qual sia fra i vari Tertulli che tennero i fasci (Marini *Arv.* p. 656), ed ignoriamo tuttora, in qual tempo sia stata edificata questa parte della casa imperiale. Nella seconda linea è il nome di un Evenzio che dovette essere uno dei tabularii o ragionieri e il numero del masso 555. Sopra un piccolo masso dissepelito all' emporio si legge un monogramma (326) che parmi indicare i tre nomi di Tito Giulio Primo o Prisco che credo fosse un privato, non un liberto ed ufficiale cesareo. Un altro non ci dà che una leggenda incompleta (327) ed un cornicione ed un cippo (328. 329) che ornavano un sepolcro circolare di Faleri descritto dal ch. Lanciani (*Bull. dell' Ist.* 1870 p. 42) conservano nella parte che fu lasciata grezza, le marche di cava indicate da numeri accompagnate da iniziali, le quali hanno qualche riscontro sopra altri marmi, ma che finora non so come spiegare.

40. Le iscrizioni del granito sono di gran lunga inferiori al numero delle colonne che ne abbiamo, perchè essendo sotto l' imoscapo furono tolte nel rispianarne la superficie per addattarla alla base, o non furono osservate in quelle ch' erano grezze per la leggerezza colla quale d'ordinario sono scolpite. Di granito rosso o *pyropoecilon* di Siene nella Tebaide (Plin. 36. 13 e 43) la sola che ci sia nota è quella ch'era sotto allo scapo inferiore della colonna Antonina (331 tav. d'agg. G n. 3) nella quale era segnato l'anno nono di Traiano che risponde al 106 dell'era nostra, il nome di Dioscoro che non accenna alcun titolo, ma deve supporsi che fosse il procuratore, e quello dell'architetto Eraclide del quale ho parlato di sopra. Nella terza linea vi è notata la lunghezza di cinquantanove piedi, che debbono intendersi di misura romana, ma siamo incerti quanto vi rispondesse la vera lunghezza della colonna. Perocchè il Valesio asserì che era di palmi 66$^1/_4$ romani, il Fontana di 67$^3/_4$ (Cancellieri *Lettera cit.* p. 14 e 15) e il Piranesi di 66 ed 8 oncie (*Campus Martius* p. 55. De Fabris *Il piedistallo* ec. p. XII). Inaspettata però è la notizia che si ricava da questa iscrizione, che furono due le colonne recise di eguale lunghezza δύο ἀνὰ πόδες νθ' secondo che intese il Sarti, e non sembra da spiegare al-

trimenti. Gli ellenisti però vi noteranno la insolita costruzione di ἀνὰ che nel senso di distribuzione ed eguaglianza riceve ne'classici l'accusativo e negli scrittori d'età più recente il genitivo e qui invece è congiunta col nominativo.

41. Il granito bigio della Tebaide fu scoperto al tempo di Claudio, come lo attesta il nome di *Mons Claudianus* che fu imposto a quel lungo tratto dove erano le miniere (Letronne I. p. 158. Franz *C. I. Gr.* III. n. 4713), e dove per operarle sotto Traiano fu fondato il luogo di *Fons Traianus* oggidì noto col nome di Djebel-Fateereh. Quivi fu ritrovata la bella iscrizione dell'anno secondo di Adriano, 118 dell'era nostra, dalla quale impariamo ch'era appaltatore della miniera il servo Epafrodito Sigeriano sotto Rammio Marziale prefetto dell'Egitto e procuratore dei marmi M. Ulpio Cresimo liberto augustale avendo il comando della milizia Avito tribuno dell'ala prima flavia dei Cilici (Letronne I. p. 153. *C. I. G.* III. 4713. f.). Il Wilkinson vi trovò tre massi con numeri progressivi (333. 334. 335) ed uno se ne ha in Roma dal quale, sebbene fornito d'altri segni, ho potuto con certezza raccogliere un numero (332).

Nuove cave ne furono aperte e prese a lavorare sotto Settimio Severo fra Siene e Filea nella Tebaide intorno all' anno 207, come ne insegna la iscrizione veduta dal Belzoni (*Voyage* Tom. 1. p. 270) ed illustrata dal Labus (*Di una epigr.* p. 27). Da questa sappiamo che allora *iuxta Philas novae lapicaedinae adinventae tractaeque sunt parastaticae et columnae grandes et multae*, donde si crede essere uscita la colonna alessandrina che si dice essere di granito tebaico, ma della cui qualità il Letronne era incerto (*Recherches pour servir a l'hist. de l'Égypte* p. 367), come incerto rimane tuttora il tempo e la persona, alla quale fu innalzata, avendo il Franz dimostrata apocrifa l' iscrizione che la fa dedicata a Diocleziano (*C. I. G.* n. 4681) e che l'Osann aveva tentato di provare legittima (*De col. Alexandr. Memorie dell' Istit.* vol. I. 1832 p. 329). Chi brama più estese notizie di queste miniere, vegga ai luoghi citati le illustrazioni del Letronne, del Franz e del Labus.

I romani ne trassero colonne e massi anche dalle isole del Giglio e dell'Elba dove sono tuttora manifeste le traccie delle cave antiche e dove stanno ancora

abbandonate le colonne che ne avevano staccate e abbozzate (Corsi. *graniti* specie IX e X). Se ne additano pure alcune colonne in varie chiese di Roma le quali certamente appartennero ad antichi edifizi. Delle cave dell'Elba provennero le tre grandi colonne che si sono ritrovate in questi giorni (maggio 1870) nel gettare i fondamenti d'una casa dinanzi alla chiesa della Pace, e due di esse (336. 337) che stavano l'una appresso dell'altra, hanno nella prima linea scolpito l'una <·XXX, l'altra XXX e nella seconda preceduti da L i numeri 495 e 496. Come l'essere state deposte insieme nel medesimo luogo indica che insieme pure vennero a Roma, così i numeri progressivi dimostrano che insieme e senza intervallo furono staccate dalla roccia, e si ha perciò una nuova conferma di quello che intorno al significato di *Loco* ho notato di sopra (§. 5). Meglio ancora parmi che lo dichiari il numero XXX che in una è preceduto da C angoloso che egualmente è da supporre nell'altra e del quale rimane pure qualche traccia, perchè ravvisandovi indicata la *caesura* sembra che con questa voce si accennasse in quelle cave il compartimento che in quelle dei marmi s'indicava con quella di *Locus*, nè fa difficoltà il numero XXX, tanto maggiore di quelli che sogliono venir dopo *Locus*, perchè i marmi spesso si tagliavano in cunicoli e in caverne aperte nel monte, mentre il granito si tagliava dalle roccie a cielo aperto, ed è perciò ragionevole che il lungo tratto delle rupi donde si recidevano le colonne fosse diviso in molti compartimenti dove contemporaneamente si lavorasse. La terza delle dette colonne, che è la maggiore, non ha alcuna iscrizione perchè avendo segato l'imoscapo fu tolta insieme con esso.

42. Sul monte Claudiano erano pure le cave di porfido, delle quali restano tuttora grandi traccie a Djebel-Dokhan distanti cinquantacinque miglia da quelle del granito a Djebel-Fateereh. Tolomeo che fiorì intorno al 140 lo chiamò *porphyrites mons* (p. 104. Merc.) ed Aristide nell'orazione che scrisse intorno al 147 o 148 sotto Antonino Pio attesta che vi operava un grande numero di condannati (*Orat. Aegypt.* T. 2. p. 349. Iebb.) i quali sappiamo da Eusebio che al tempo di Diocleziano erano in grandissimo numero cristiani confessori della fede (*Hist. Eccl.* VIII. *de Martyr. Palaest.* 8). In queste cave il Wilkinson vide sopra vari massi alcune marche che gli par-

vero indicare il numero che aveva tagliato ciascun operaio, e sul tempio l'iscrizione in onore di Adriano dedicata dal servo Epafrodito Sigeriano appaltatore delle cave così di granito come di porfido del monte Claudiano (Letronne I. 153 e 170, *C. I. G.* III, 4713). Della quantità che se ne traeva rende testimonianza la iscrizione del ginnasio di Smirne, al quale Adriano ne donò novanta colonne (*Marm. Oxon* p. 93, Rein. cl. II. 68). Afferma il Nibby che dal tempo di questo imperatore divenne comunissimo in Roma, ma non ne additò come esempi di certa data che le colonne delle edicole nell'interno, e la grande urna del portico del Panteon che appartengono al tempo di Settimio Severo (*Roma* 1838 p. 026) del quale sappiamo da Dione che furono sepolte τὰ ὀστᾶ ἐς ὑδρίαν πορφυροῦ λίθου (L. 76. c. XV). Erasi però cominciato a vederlo in Roma fino dal tempo di Claudio, quando Vitrasio Pollione procuratore dell'Egitto vi portò alcune statue che il Visconti pensò essere state di Claudio medesimo e della sua famiglia (*Mus. P. C.* VI. p. 229) con novità poco lodata: *non admodum probata novitate* (Plin. 36. 7). Onde è ragionevole che allora siffatta novità non fosse imitata e se ne facesse uso per molto tempo ancora soltanto nelle opere di architettura. Il Visconti congetturò che fosse ancora raro sotto Antonino Pio (l. c. p. 231), come sembra indicarlo l'ammirazione che ebbe al vederne alcune colonne in casa di Omollo (Jul. Capitol. in Pio c. 11), sebbene da una iscrizione della stazione della coorte V dei vigili sul Celio posta sotto di lui nel 156 si conosca che *columnis purpuriticis* n'era stata ornata l'edicola (Grut. 128. 5). Ciò non è un indizio sufficiente per credere che cominciasse allora a trasportarsi a Roma, ed ora che conosciamo le iscrizioni di Djebel-Dokhan, meglio è pensare col Nibby che cominciasse ad esservi comune fino dal tempo di Adriano. Delle note marmorarie non ne conosco che una sola scolpita sotto una colonna ch'era già presso la chiesa dei SS. XII. Apostoli, ricordata dal Marliano (*Urb. Romae topograph.* Grevio III. p. 131) e che da Luca Peto (*De mensuris* Grevio XI. p. 1617) conobbi ch'era di porfido, sulla quale era scolpita la misura di piedi nove (338). Se ne ha il disegno negli *Annali dell'Istituto* 1839. p. 192. tav. d'agg. D. tratto dal catalogo dei disegni architettonici inediti della Galleria degli uffizi a Firenze. Questa misura

fu oggetto di studio d'un incognito architetto del cinquecento per ricercare la misura dell' antico piede romano e valendosi del palmo diviso in minuti dedusse il valore del piede in minuti 70,2767 = palmi 1,338 che equivale a metri 0,298374. Il quale calcolo rifatto dal signor Kaftangioglu e paragonato col piede greco, diede il valore medesimo che è quasi pari a quello di altre misure e campioni, come si può vedere presso il ch. Carlo Promis (*Le antichità di Aosta* p. 101).

43. Le notizie che fin qui ne ha fornito l'esame delle iscrizioni e delle note scolpite sui marmi grezzi delle antiche miniere, sono per avventura sufficienti per farne conoscere l' ordine e il modo con cui erano governate, e il tempo in cui la maggior parte di esse furono operate. Le difficoltà che ancora rimangono per intendere alcune sigle e note, delle quali mi resta ancora ignota la spiegazione ho speranza che saranno tolte da future scoperte o sciolte da qualche dotto e sagace ingegno che riprenda ad esame questa nuova serie di epigrafi. A compimento di questa collezione aggiungo quelle che furono alterate o finte da Ligorio, il quale non tralasciò di corrompere anche questa parte della latina epigrafia.

I. *Iscrizioni sopra il Cipollino*

(Le iscrizioni di questo marmo come quelle dei marmi seguenti delle quali non si indica il luogo dove furono ritrovate, sono tutte trascritte dai massi trovati nell'emporio.)

1. Sul fianco di un masso lungo m. 2,83; largo m. 1,95; alto m. 1,3.

EX·M·N·CAESARIS·N·R·D·A·SVB·CVR·C.CERIALIS·PR
SVBSEQ·SERGIO·LONGO·7·LEG·XXII·PRIMIG·PROB
CRESCENTE·LIB NVIIII

sopra una delle testate NVIIII e sopra uno dei lati dipinto in rosso CXXX NVIIII con altri segni incerti.

2. Sopra un masso estratto nella vigna Torlonia nel 1865, e trascritto dai dottori Benndorf e Bormann.

da una parte	dall'altra parte
CÆ NII CIA	CÆ N CXXIIX
CAE V IRVFO	CIA
COS an. 17?	

3. In testa di un masso
dOM CÆS II COS an. 73.
4. In testa di un masso lungo m. 4,67; largo m. 1,00; to m. 0,80.

SVB · CVRA · MINICI
SANCTI · PROC · AVG
PR · CRESCENTE · LIB
N · XLII

sul fianco dello stesso
A/GVRN COS an. 132
L · CXXCVI R

5. Sopra un masso nella Vigna Cesarini ora Torlonia. cr. *Albane* p. 31. *Indic. antiq. della Villa Alb.* p. 86 rrotta presso Winchelmann *Storia* etc. T. 2. p. 324. oul-Rochette *Lettre a M. Schorn* p. 279. Labus *Di una cr. lat. scoperta in Egitto* p. 40. Henzen *Annali* 1843 338.

SVB · CVRA · MINICI SA . . .
PR · CRESCENTE · LIB · NI . . .

6. Masso lungo m. 2,65; largo m. 1,63; alto m. 0,80. Sopra una delle superficie più grandi.

A/GVRN COS an. 132
L · LXXX R

Sopra uno dei lati
L · LXXX R

Sulla testata
NLXV
CA · N

7. Masso lungo m. 3,25; largo m. 1,4; alto m. 1,00. Sopra una delle superficie più grandi.

A/GVR an. 132.

Sopra uno dei lati.
L · XXVII R

Sulla testata
NLIVCASN

8. Sul fianco di un masso
A/GVRN COS an. 132

Sulla testata
NXXXIV
CKSN

9. Sulla testata di un masso
SERVIANO III COS an. 134.
EX RAT
VALENTIS
N · VII

Sulla testata opposta NVII dipinto in rosso con al
lettere incerte.

10. Sulla testata di un masso

SERVIANOIII COS an. 134.
EX RAT
VALENTIS
NCXXXII

11. Sopra un masso scavato alla Marmorata. Mar *Iscr. Alb.* p. 33 cf. *Arvali* p. XL. *Ind. antiq. della Vi Alb.* p. 86 Henzen *Annali* 1843 p. 336. Corrotta pre Winchelmann *Storia* T. 2 p. 407 nell'*Antologia* 1779 p. 1 Fea *Miscell.* I p. 192 e note al Winchelmann T. 3 p. 2

...ERVIANO III COS an. 134.
EX RAT
VALENTIS
LXXXIIII

12. Sulla testata di un masso luugo m. 3,65; la m. 1,7; alto m. 0,88.

PONTIANO COS an. 135.
EX R
VRBFLNATALIS
NII

13. Sopra una *pietra* in piazza di Poli. Amati s *vatic.* 191.

PONTIANO COS an. 135.
EX R
VALENTIS
NCL · XII

14. Sulla testata di un masso

TA CAE
MINVI[illegible]TIL
COS an. ?

15. Sopra un masso

EX R
ORBINATALES
NXXIIII

17. Masso lungo m. 3,00 largo m. 2,00.
Sopra una testa

HVE CÆ
DOM NIX

16. Sopra un framm

ORBINA ....

Nella parte opposta

NXXXVI
V

18. Sopra un masso fuori di porta Portese

HVE CÆ

19. Sopra un masso

HVE CÆ

20. Nella vigna Torlonia 1865.

NCL...

HVE...

21. Sopra un masso

NCC

HVE C

nella parte opposta

A

22. Masso fuori di porta Portese.

CLXXXIII

nella parte opposta

NVI

HVE CÆ

A H

23. Sopra un masso

NCCCXXX

HVE

Z

24. Sopra un masso

HY

25. Sopra un masso

TAMRI

26. Sopra un masso

THVR CÆ

27. In testa di un masso

VII

TXAI CÆ

28. Sopra un masso

THM C

29. Masso fuori di porta Portese.

TH AA CÆ

30. Sopra una grande lastra

TH AA C

31. Sopra un masso

TH AA CÆ

32. Sulla testata di un masso

NXLIII

THAA C

33. Sopra un masso

NCV

nella parte opposta

THAA

CÆ

34. Sopra un masso

TH AA CÆ

35. Sopra un frammento

L....

H AA C...

36. Sopra una grande lastra

TA

nella parte opposta

NLVI

37. Masso fuori di porta Portese

T

38. Sopra un masso

Λ

39. Sopra un masso

NXIV

TI VEZO

40. Sopra un masso

TI VE

NCLXVI

nella parte opposta.

K H

41. Sopra un masso

NCCXII

TI X Λ C

42. Sopra un masso

NCCCXLI TXΛ C

nella parte opposta

I . . . CXI

43. Sopra un frammento

. . OXΛ . .

44. Sopra un masso

ΘYP

45. Sopra un masso

PΟY

nella parte opposta

CÆS
NCXVI

46. Sopra un masso

ΘNXXI

47. Sopra un frammento

Φ

48. Sopra un masso

K

49. Sopra due massi

Ш

50. Sopra un masso

ÆP
I N

51. Sotto una colonna scavata nel 1842 alla marmorata ora nel Museo Lateranense.

TI EV
CCXL

52. Sopra un masso

CÆ NMIX
CÆ POL

53. Sopra un masso

NIX
CÆS N

54. Sopra un masso nella vigna Torlonia

CÆ N

c LXI

55. Masso nella vigna Torlonia

NXXIIII
CÆ

56. Sopra un masso

NXXVI
CÆS N

57. Sopra un masso

CÆ NL

58. Sopra un masso

CÆ NLX

59. Sopra un masso

CÆ NLXII

60. Sopra un masso

NLXV
CÆS N

61. Sopra un masso

CÆ NCLIII

62. Sopra un masso

CÆ NCCX

63. Sopra un masso
CÆ NCCL

64. Sopra un masso
NCL
II CÆ

65. Sopra un masso
DN CXXXII

66. Sopra un masso
DN CLX

67. Masso con lettere incise e rubricate
DN CLXXXII

Nella parte opposta con cifre scritte solamente col pennello
N LXXXII

68. Sopra un masso
NCXXXVI
M D
A N·

69. Sopra un frammento
N

70. In testa di un masso
N̊

71. Sopra un masso
CL H

72. Sopra una grande lastra
CL H
N XIII

73. Sopra un masso
L · PI

74. Sopra un masso
CL H

75. Sopra un masso fuori di porta Portese
NCXXII
H

76. Sopra un gran masso
NLXXX
H

77. Sopra un masso
N CXLV
CL H

78. Masso scavato dentro la vigna Torlonia
NCCXXXV
CL H

79. Sopra un masso
N C X L V
CLA FL

80. Sopra un frammento
HP

81. Sopra un masso
CÆ NI
CIA

82. Masso scavato nella vigna Torlonia e trascritto dai dott. Benndorf e Bormann
CÆ NI . .
‾ CI / . . .

83. Sopra un masso
CÆ NXIV
CIA

84. Sotto l'imoscapo di una colonna
CÆ
NXVI
CIA

85. Masso scavato nella vigna Torlonia
CÆ NXXVI
CIA

86. Sopra un masso
C ✕
C III
CIA

87. Sopra un masso
NXX
CIA

88. Sopra un masso
A
CÆNXXVIIII
CIA

89. Sopra un masso
CÆ NLIX
XIII CIA

90. Sopra un masso
CÆ NLX
II CIA

91. Sopra un masso
CÆNLXI
CIA

92. Sopra un masso
CÆ NLXXI
CIA
nella parte opposta
CÆ N
CIA

93. Sopra un masso
CÆ NCCXIII
CIA

94. Sotto una colonna del diametro di m. 1,09, lunga m. 4,38
DN IIII
CIA

95. Masso scavato nella vigna Torlonia
CL

96. Sopra un masso
CLA

97. Sopra un frammento
NCX . .
CL . .

98. Sopra il lato di un grande masso
C
Sopra l'altro lato
L∞XXXVII
R
Sopra la testata
NXXXI
CLAB

99. Sopra un grande masso da un lato
R
L:∞XL
Sopra la testata
NIX
CL

100. Sopra un grande masso da un lato
L∞XI · IIIR:
Sopra la testata
N · XVI CLAB
AP
IIIↃ

101. Sopra un masso
BI
NCXXIIX

102. Sopra un masso
NXVI
XIIXXXN

103. Sopra una lastra
XXVI . .

104. Sopra un masso
NLI

105. Sopra un masso
NLVI

106. Sopra un masso
LIX

107. Sopra un masso
NLXXV

108. Masso scavato nella vigna Torlonia
LXXXII

109. Sopra un masso
XXCVI
110. Sopra un masso
IXC
111. Sopra un masso
XCVII
112. Masso scavato nella vigna Torlonia
NLXXXXII
113. Sopra un masso
NXCVI
114. Masso scavato nella vigna Torlonia
NCXVIIIIX
115. Sopra una lastra
NCXX . .
116. Sopra un masso fuori di porta Portese
CXXXX
117. Sopra un masso
CLXXIII
118. Sopra un masso con lettere scolpite e tinte di minio
N·CXC
119. Sopra una lastra
NCXCVI
120. Sopra un masso fuori di porta Portese
NƆƆ
Dalla parte opposta
CCXL
121. Sopra un masso
NCCXIII
122. Masso scavato nella vigna Torlonia
NCCXX
VXXI
123. Sopra un masso
NCCXXXI
124. Sopra un masso
CCXLIX
125. Sopra un masso
NCCCI

126. Sopra il sommoscapo della colonna ritrovata presso il monastero di Campo marzo ora innalzata in piazza di Spagna

L CCCXLIII Io CCCII

sotto l'imoscapo

A
CLXXVII

Fea *Miscell.* T. I p. 96 e con varietà nelle note al Winckelmann T. 3 p. 262.

127. Sopra un masso
NCCCXLVII

128. Sopra un masso a Porto trascritta dal dott. Bormann

L·ÐXC Ʀ

129. Sopra un masso trovato a Porto, ora presso il cav. Guidi

C∞LXX
IIX⅂

130. Sopra un masso trovato alla marmorata presso il cav. Guidi

MIX
∞CLXX

131. Sopra un masso trovato alla Marmorata presso il cav. Guidi

Ð ↄ ∞∞
H CXII

132. Sotto un rocchio di colonna

VIII

133. In testa di un masso segato per metà

. . VII
. . OI

Le iscrizioni seguenti sono scolpite sopra la superficie segata dei massi e con lettere diverse dalle precedenti.

134. Sopra frammento di masso

V

135. Sopra frammento di masso

XII

136. Sopra quattro massi diversi

TA

137. Sopra masso nella vigna Torlonia

· T · A

II. *Iscrizioni sopra l' africano*

138. In testa di un masso lungo m. 3,12 largo m. *1,15* alto m. 1,06

FRVGI ET BASSO · COS an. 64.

nella parte opposta

HER CÆ NXXXIII

139. Masso scavato nella vigna Torlonia

FRVGI ET BASSO COS

nella parte opposta

HER CÆ NLI

140. In testa di un masso

RVFO ET CAPITONE C . . an. 67.

nella parte opposta

LÆ CÆ
N LX

141. Frammento di masso

Trachalo?
R . . . . . an. 68

nella parte opposta. HER · CÆ NXXII

142. Masso mancante della parte opposta
HER · CÆ · NI

143. Masso frammentato
HER CÆ NIIII

144. Masso incompleto
HER CÆ
N VIII

145. Sopra frammento
ƎR
CÆ

146. Frammento
HE . . .

147. In testa di un masso
IMP VESPASIANO VI
TITO CÆS · IIII COS an. 75.
nella parte opposta
EX RAT LÆT SER
NLXXXV

148. In testa di un masso
IMP VESPASIANO . . an. 75.
TITO CÆS IIII COS
manca la parte opposta

149. Frammento di masso
imp. VespasiaNO VI an. 75.
Tito Caes . IIII COS

150. In testa di un masso
IMPVESPASIANO VII an. 76.
TITO CAESAR V COS
Manca la parte opposta.

151. In testa di un masso
Imp. VESPASIANO VII an 76.
*Tit*O · CAESAR V COS
nella parte opposta
*e*X · RAT · LAET · SER
N . XXXXII

152. Frammento di masso
IMP · VESP . . . .
TITO · CA . . . .

153. In testa di un masso
IMP · VESP · CÆS · AVG · VIII
DOMIT · CÆS · V COS an. 77.
nella parte opposta
EX · RAT · TYC · CÆ
N · LXXIII

154. In testa di un masso
IMP · VESP · CÆ · AVG · VIII an. 77.
DOMITIANO · V · COS .
nella parte opposta
EX · RAT · TYC · CÆ
N XVIII

155. In testa di un masso
IMP · VESP · AVG VIII an. 77.
DOMIT · CAE · V COS
La parte opposta è segata.

156. Sul fianco di un gran masso

IMP VESP AV VIIII an. 77
DOMIT CAE V COS

La testata è segata.

157. Sopra un masso

IMP·T·CÆ VIIII COS an.
DOMITIANO CÆ VII

La parte opposta è segat

158. Sopra un masso

IMP T CÆ AVG VIIII COS an. 80
VIII

La parte opposta è segata.

159. In testa di un masso

IMP · T · CÆ · VIII COS an. 80.
DOMIIC VI (sic)
EX RAT LAETI CAE

nella parte opposta

EX RAT LÆTI CÆS
N XVIIII

160. Sopra un masso

LAE CAE NV

161. Sopra un masso

LAE CAE NXIV

162. Sopra un masso

LAE CAE NLIX

163. Sopra un frammento

LÆ CÆ

164. Sopra un fra mento

. . . ÆT' SER
. . VIII

165. In testa di u masso

. . . . ISER
. . XXX

166. Sopra un frammento

EX · RAT · LÆT · SER
NLXXX

167. Masso col consolato di Domiziano VIII e T. Flavio Sabino (a. 82) trovato a Porto nel 1839. *Bull. dell'Istit.* 1840 p. 43.

168. Sopra un masso

IMP DoMITIANo AVG XII CoS an. 86.

nella parte opposta

EX · RAT · · T · YC SER

169. Sopra un piccolo masso

EX · RAT · T · YC · · SER NLXVIII

170. Nella vigna Torlonia trascritto dal sig. Klügmann

IMP DoMITIANo AVG XII CoS

171. Sopra un rocchio di colonna trovato nel 1690 presso il Collegio Clementino. Ficoroni *Gemmae* p. 108. Fea *Miscell.* I p. 118. Venuti *Descriz. topogr.* P. II p. 99.

DOMITIANO AVG XII

172. Sopra un frammento di masso

. . . SAR DOM . . .

173. Sopra altro frammento

. . . . O A/G

174. Sotto un rocchio di colonna lungo m. 5, 30, il cui diametro inferiore è di m. 1,50, il superiore m. 1,40. Nel piano superiore

CÆ AVG
N V

nel piano inferiore nel mezzo H

175. Sotto un piccolo rocchio di colonna

Æ CÆ
X V

176. Sotto un'altro rocchio

PÆ CÆ
NXIIX

177. Sotto un rocchio estratto dal Tevere presso all' emporio nel 1772. Bernardo Poch *De' marmi estratti dal Tevere e delle iscrizioni scolpite in essi.* Lettera al Principe Altieri. Roma 1773.

PÆD CÆ
N III

178. frammento di masso

. . . Æ
. . . XII

179. frammento di masso

CÆ . . . .
VI . . .

180. Frammento di masso

. . . CÆ
. . . XXXXI

181. Sopra un masso

EXRMAMILICINIANINI an. ?
GLABRIONEETEBANIANO COS

182. Sopra un masso trovato nella riedificazione della basilica di s. Paolo, *Annali dell' Istit.* 1843 p. 336.

PONTIANO ET ATILIANO COS EX RATIONE
REDEMPTORIS N✱XXXVIIII

183. Sopra un masso

EDAIEC CÆ

184. Sopra frammento di masso con lettere miniate

NER . . .

185. Sopra frammento di masso

EX · R · CES . . . .

nella parte opposta

. . . . . COS

186. Masso con lettere miniate

CÆ NCLIX . . .
CIA . . . .

187. Sotto una colonna trovata nel vicolo de' chiavari. Ficoroni *Piombi* p. 15.

CN POMPEI

188. Sopra un frammento

. . . CM . .

189. Sopra un masso lungo m. 2,75 largo m. 1

CX · LIII

190. Sopra frammento di masso trovato nel sotterraneo di s. Pietro

O≍N

III. *Iscrizioni sul Portasanta*

191. Masso nella vigna Torlonia lungo m. 1,36 largo m. 0,77 alto m. 0,60

RVFO ET CA*pitone* an. 67.

nella parte opposta

IAN CÆS NCCL . .

192. Nel mezzo di un masso nella vigna Torlonia

IAN CÆ NXXXXV

193. In testa di un masso trovato nella vigna Cesarini nel 1737. Scorretta nelle schede del Ficoroni al Gori Cod. Marucell. A. 6 dove la dice su portasanta. Nei *Piombi* p. 14 scrive ch'era su marmo di settebasi, e quivi e nell'opera latina *De Plumbeis* p. 14 la seconda linea è mutilata e la stimò scritta in lettere greche. Con piccola correzione della lezione che è nelle schede Ficoroniane, si ha con certezza il nome del collega di Domiziano

IMP DOMIT CÆ AVG VIIII an. 83.
PETIL RVFO C*os*

194. Masso trovato nella vigna Torlonia e veduto nell'officina dello scultore Carimini

IMP DOMIT CÆ AVG X an. 84.
*c . oppio sa*BINO COS

195. Colonna di piedi cinque di diametro trovata nel 1691 alla riva del Tevere presso il collegio Clementino. Fabretti p. 684 n. 78. Ficoroni *Piombi* p. 12 *De Plumbeis* p. 7. È nelle schede del Buonarroti Cod. Maru-

cell. A. 43 f. 40 ove si vede che sullo scapo superiore era il numero LIXIIII, e nell' inferiore

IMP CAESARIS DOMITIAN
AVGVSTI GERMANICI
N · III

196. Ritrovata nella riedificazione della basilica di s. Paolo (Henzen *Annali* 1843 p. 334), ora nel museo Lateranense.

COLL ET PRISCNO COS an. 93.
CC∞XXXII R

197. Nel museo Lateranense

COLLEG⁝⁝ETPRISCINO an. 93.

198. È nel cod. Vat. 5253 f. 49 donde passò nel Doni cl. 11 n. 164 p. 103 e nel cod. Doniano della Barberini p. 247 e 599. Muratori 315,2. Henzen *Annali* 1843 p. 335.

VETERETVALEN an. 96.
EX · R · SVC · CAESVIIII

199. Sopra frammento

*Vetere*ET ' VALE . . an. 96.
*ex.r.su*CCES ' CAE . . .

200. Ritrovato sulla riva del Tevere presso all'Aventino. Pighio cod. di Berlino f. 76, a.

CÆS · TRAIANO · N · IIII COS dall'a. 101 al 104.
EX · RAT
HRAS · CAES. N · SER · LAETIANI leg. THRAS

201. Ritrovato nel vicolo degli Orsini nel 1555. Dalle schede di Giacomo Grimaldi l'ebbe il Doni cl. 11 n. 167 p. 104, cod. Barber. p. 248 e 599, da cui la prese il Muratori p. 316, 1. Henzen *Annali* 1843 p. 335.

CAES · TRAIANO · N · IIII · COS dall'a. 101 al 104.
EX · RAT
PRAES · CAES · N · SER · CLAETIANI leg. THRAS, LAETIANI

202. Winghio cod. Bruxell. II f. 240

EX RAT
THR · AS · CAES · N · N leg. THRAS
∞ C D L I V

203. Nel museo Lateranense

EX RAT
THRAS CÆ N · CΓXVI

204. Nella vigna Torlonia trascritta dai signori Henzen e Bormann

EX RAT
THRASCAE·NCLXIIX

205. Ritrovato nella ricostruzione della basilica di s. Paolo. Ora nel museo Lateranense. Henzen *Annali* 1843 p. 335.

GALLO ET BRADVA an. 108
EX RAT COS
REST ET HYA CAES N
N XI

206. Nel museo Lateranense

EX RAT
REST · ET · HYA · CAE · N · SER
NCXLII

207. Nel museo Lateranense

GALLO ET BRADVA COS an. 108
EX RAT
. . ST ET HY . . . .

208. Nel museo Lateranense

. . . . COS
EX RAT
REST · CAES · N · SER . NXXI

209. *In un marmo mischio e rozzo il quale è stato guasto in servizio del Cardinale capo di Ferro.* Così il Ligorio nel cod. della bibl. nazionale di Napoli L. 34 p. *163* da cui passò nel cod. Vat. 6035 f. 60, donde la prese il Doni cl. II n. 160 p. 103. Cod. Barber. p. 595. Muratori 317,3. Henzen *Annali* 1843 p. 335. Da questa che è sincera il Ligorio ne coniò un'altra che è nello stesso codice di Napoli l. c. e la pose in Ostia sopra *marmo bianco.*

GALLO ET BRADVA COS an. 108.
EX RAT
REST ET HYA CAES N SER
N CXLIX

210. Sotto l'imoscapo di una colonna scoperta nel 1735 nei fondamenti del collegio dell'Apollinare. Ficoroni *De Plumbeis* p. 7. *Piombi* p. 13. *Gemmae* p. 129 da cui l'ebbero il Muratori 334,2 e il Fea *Miscell.* I p. 198. Il Venuti in una lettera al Muratori 19 sett. 1735 dice che

vi era sopra l'imoscapo il numero CXXVI e sotto l'iscrizione che riferisco più completa che presso gli scrittori citati secondo l'apografo del Marini nelle schede Vatic. 77.

COMMODO · CAES · N · II · COS an. 179.
SƎTT . . . . PXƎ

211. Sopra frammento di masso

. . . . . .
. . . CÆS N
CXXIII

212. Sopra frammento

. . . VA
. . . S
. . . XIII

213. Sopra frammento

. . . ILA
. . . . .

214. Sotto l'imoscapo di una colonna con lettere diverse da quelle ch'erano usate nelle cave

FRON

215. Frammento nel museo Lateranense

LXXIV

216. Frammento nel museo Lateranense

. . . .
. . . CCCLXIX R

217. Frammento nel museo Lateranense

. . . CÐIIR

218. Frammento nel museo Lateranense

LÐCCCXL R

219. Nel museo Lateranense. Henzen *Bullett. dell'Istit.* 1864 p. 63.

L ' ∞ · XCV R

IV. *Iscrizioni sul giallo antico*

220. Sopra un masso — nella parte opposta

M CRASSO CoS an. 64 — NCCCXCIIX
EX R LÆ

221. Sotto una colonna ritrovata nella villa Adriana di Tivoli. Ficoroni *Piombi* p. 8 *De Plumbeis* p. 4 tav. 1 *Gemmae* p. 147.

HADRIANI AVG COS II NCLXXII an. 118.

222. Nello scapo di una colonna nel monastero di

Campo marzo, del diametro di piedi tre oncie tre. Fabretti *Inscript.* p. 684 n. 79.

*impe*RATORVM · CAESARVM
*Antoni*NIETVERIAVGVSTORVMD
NI XX OF AVR
*Ant*ONINO III ET VERO II COS an. 161
PC
BT

223. Sopra un frammento
IMPANTONINIA*ug*
N XXI
ANTONINO III *et vero* II an. 161
. . . .

224. Grutero 1035,2 dalle schede dell'Orsino

*Orfit*O · ET · MAXIMO · CO*s* an. 172
*exno*VIS · LAPICAEDINIS
AVRELIANIS
. . . . ASV . . . MO · CAESARE
sub CVRA · IVLIANI·PROC·AVG

225. Sopra un masso
PoR CÆ
NↀↀXLIIII

226. Sopra un masso
NCƉXXCII
GLÆB

227. Sopra un masso
CÆ

228. Sotto lo scapo di un rocchio di colonna di m. 1,12 di diametro, lungo m. 2,45

SR CÆ

229. Sopra un masso
ↀↀↀCCXCIIX

230. Sopra un masso
NↀCLXXV

231. Sopra un masso
DCCCXII

232. Sopra un masso
DCCCXXII

233. Sopra un masso
NCCCXCIIX

234. Sotto un rocchio di colonna di m. 0, 90 di diametro.
M

235. Sopra un masso
A

236. Sotto lo scapo di una colonna. Ficoroni *De Plumbeis* p. 8 *Piombi* p. 14. Donde il Petrini p. 329, 14 e il Cecconi *Stor. di Palestrina* p. 96. Cf. Grutero 1035, 9 Fabretti p. 13.60.

Q · CANVSI · PRAENESTINI
N · II

V. *Iscrizioni sopra le braccia di settebasi*

237. Masso trovato nella Cesarina. Ficoroni *De Plumbeis* p. 8 *Piombi* p. 13. Donde il Raoul-Rochette *Lettre à M. Schorn* p. 279 ed. 2.ª
EX · GN · A · SVB · CVRA · SERGI · 7 · LEG (leg. *ex*(rat) *gn a*
XV · N · I
238. Masso segato nella parte superiore

. . . .
VALENTISSCYR
N · XLIX

VI. *Iscrizioni sopra i marmi bigi*

239. Sopra un masso
Bull. dell' Istit. 1868 p. 151
EX · RAT · MA · MILICILI
240. Sopra un masso
BIIAY

241. Sopra due massi
TA
242. Sotto una colonna di m. 0,53 di diametro
V

243. Nelle cave di Teos. Hamilton *Researches in Asia minor* II p. 18 n. 254. Meglio nel Le Bas *Voyage archéol.* p. 41 n. 112. Sopra un masso
L AELIANO E PASTO an. 163
COS AVR CORN H
sopra lo stesso masso
NXXI

244. Teos. Le Bas l. c. tav. 71. Hamilton n. 256.
ORFITO E PVD an. 165
COS LOCO
CXLVI EX R DIOD

245. Teos. Le Bas. l. c.
ORFITO E . . . an. 165
COS LOCO CXLIX
EX R DIO

246. Teos. Le Bas l. c.
PVDEN E POL COS an. 166
LOCO CXXXIIII
EX R DIO

247. Teos. Le Bas l. c. e tav. 71.
LOCO XI
PVDENE POL COS
LOCO CXXXVIII
EX R DIO

248. Teos. Le Bas l. c. e tav. 71. Hamilton n. 257.
PVDENEPOLCO an. 166
LOCO LXXX
EX R DIO

249. Teos. Le Bas l. c.
PVDEN EPOLCOS an. 166
LOCO XXIIEXRPOL

250. Teos. Le Bas l. c.
PVDEN EPOL COS an. 166
LOCOLXVEXRDIO

251. Teos. Le Bas l. c. e tav. 71.
PVDEN EPOL COS an. 166
LOCO XL EX RDI

252. Teos. Le Bas l. c. Hamilton n. 258.
LOCO IIII

253. Teos. Le Bas l. c.
LOCXXVIII

254. Teos. Le Bas l. c. e tav. 71. Hamilton n. 253.
LOCO XXX

VII. *Iscrizioni sopra il pavonazzetto*

255. Nel plinto di pezzo rotto di colonna di bellissimo pavonazzetto trovato nel cantone di casa fra quello del palazzo Giustiniano e della chiesa di s. Luigi de' Francesi. Così il Ficoroni *Piombi* p. 14 e *De Plumbeis* p. 8.

*agr*IPPAE

256. Sopra un masso a Docimeo. Hamilton *Researches in Asia minor* II n. 164. La corresse il Borghesi presso De Rossi *Inscript. Christ.* vol. I p. 5. Dall'Hamilton la prese il Le Bas *Voyage archéol.* II p. 424 n. 1713 e la ridiede corretta dal Borghesi il suo continuatore nel vol. III n. 1715.

IAX ΤϽᗡ ϽXϽ
IIIᗺ SƎAϽ
SVR*a* III COS an. 107.
CXCIIII
PALMA II COS

257. Sopra un masso
A/GVRIN COS an. 132.
LCDVIR
Dalla parte opposta del medesimo
GL E TEB CoS

258. Sotto l'imoscapo di due colonne ritrovate nel 1842 alla Marmorata. Henzen *Annali* 1843 p. 333 e nell'aggiunta all'Orelli 6527. De Rossi *Bull. d'arch. crist.* 1868 p. 23. Scorretta presso Raoul-Rochette *Lettre à M. Schorn* p. 451. In una di queste due colonne era un piombo

colla testa e il nome di Adriano. Le iscrizioni segate dal fusto sono nel museo Lateranense

colonna prima

LAELIO
CAESARE N II ET BAL an. 137.
BINO COS RATIONIS
VRBICAE SVB CVRIRENAEI
AVG LIB PROC CAESVRA TVLLI
SATVRNINI ꞁ LEG XXII PRIM

Sul fusto della colonna verso la metà

LoCVS NII CIA
LOC · XVI B,

Sopra il sommoscapo della medesima

OFF PA
NLXXXVI

colonna seconda

259. AELIO CAESARE N II an. 137.
ET BALBINO COS RTIONIS sic
VRBICAE SVB CVR IREN
AEI AVG LIBPROC CAESVR/
TVLLI SATVRNINI ꞁ LEG
XXII PRIM

Sopra il piano del sommoscapo della medesima

OFF PAPI
N XCIV
LOCO XX,

260. Masso a Sinnada. Hamilton op. c. II n. 168. Le Bas *Voyage arch.* T. 2 p. 423 n. 1710. e T. 3 p. 405.

IATXO
VETER COS C ∞ CXC an. 150

261. Masso a Docimeo. Hamilton op. c. II n. 163. Le Bas T. 2 p. 424 n. 1712 ripetuta da Waddington nel T. III n. 1712 coi supplementi.

IMPANtoNINOI*ii* an. 161.
IMPVE*ro*IICOS
CAES*ura*C*la*VDIANI

262. Sopra un masso

EX RÆ LIB
N CCCCXXI

263. Sopra un frammento

. . *c*AES

264. Sopra frammento

. . . .
SVB CV . .

265. Frammento ove pareva che nulla mancasse

GIP

VIII. *Isrizioni sopra il marmo di Paros*

266. Sopra una grossa lastra

R
AVGVRIN CoS an. 132
L · CDXCVI

267. Nell' imoscapo di una colonna di m. 0, 75 di diametro lunga m. 5,85 a Porto. Lanciani *Ricerche topografiche* negli *Annali* 1868 p. 168.

FLSTLC
RLVC

268. Sopra la roccia nelle miniere di Paros. Ross *Inscript. gr. ined.* Athenis 1842 p. 44 n. 152. Le Bas *Voyage archéol. en Grèce* n. 2112 p. 474.

HERMOΛ
LOCCCXCV

269. HERMO
LOC

270. Sopra un masso Le Bas n. 2113.

PIZ

271. Sopra un masso. Le Bas n. 2114.

CCCXV

272. Sopra un masso. Le Bas n. 2115a.

HERMO
LOC CCCLXXXVI

273. Sopra un masso. Le Bas n. 2115b.

HERMO
LOC CC
LXXXVIII

274. Sopra un masso. Le Bas n. 2115c.

HERMO
LOC...
......
NCCIIII

275. Sopra una grande lastra

R
CV
LXXX
∞ DCCLXXVI

276. Sopra un frammento di masso.

∞C...

IX. *Iscrizioni sopra marmi greci statuari*

277. Sotto uno dei trofei trasportati nel 1590 dal stello dell'acqua Giulia in Campidoglio. Cod. Vatic. 5253 160 donde la prese il Cittadini *cod. Mart.* p. 30 che communicò al Grutero 1084.5, e già l'aveva data dalle hede dell'Orsini 1022.5. È nel Winghio *cod. Bruxell.* p. 240.

IMP · DOM · AVG   an. 84 al 96.
*C ≷. GERM · PER
CHREZ · LIB

278. Nel piano inferiore del plinto dell'Amazzone in ma. Visconti *cod. Parig.* VII f. 338.

iMP DOMITIANi   an. 84 al 96.
AVG GERM LOCA
PER PRIMVM LIB

279. Sopra un masso nelle terme Antoniane. Henzen nali 1843 p. 338. Raoul-Rochette *Lettre à M. Schorn* 2 p. 278 e 451. De Rossi *Bullett. di arch. crist.* 1868 25. tav. d'agg. G. I.

EPICTETVS AVGVS*ti servus*
PROACTOR PRO*curatoris*
*l*OC IIII B SEC COM L. . . . .
*al*BINO E AEMILIAN*o cos*   an. 206
caesura? AVR DEMETRI *Beneficiarii* . . .
*subcu*RA AVR EPITY*nchani* . . .
VE CAVRT . . . .

280. Sopra una lastra gata da un masso con lettere corsive scritte col pennello

R M VIII MSS

281. Sopra un frammento di masso

CÆ . . .
CER . . .

Sopra due massi estratti dal Tevere nel 1772. Poch ttera al principe Altieri. Roma 1773.

282. AGR · AVG · D · XX
III · A · NV · AAC

283. AGR · AVG · D · DEA
NN · XXXV · AAC

284. Sopra un masso

ṀLXXXIIII

285. Sopra un frammento

. . . AB

X. *Sopra marmi bianchi incerti*

286. Cod. Vatic. 5253 f. 427 di fianco ad un cippo in *lettere grosse*

DN TR

287. Masso presso la Marmorata. Poch. lett. cit.

CC' XXXI · IIΛϽX

288. Cod. Vat. 6039 f. 246. Sul lato sinistro di una base di statua con iscrizione in onore di Tiberio Claudio ritrovata nel 1548 presso la chiesa di s. Apollinare. Le cifre erano scritte *litteris ineptissimis et alterius artificis*.

Lo ccxLvI

289. Cod. Vatic. 6039 f. 247. Sul lato sinistro di una base ritrovata nel luogo della precedente. È pure nel cod. Vat. 5253 f. 362.

Lo DXXVIII

C

Lo CCXLIX

290. Cod. Vatic. 6039 f. 242. Nella base di una statua di Ercole trovata nelle terme Antoniane

∞ Ð XLVI

XI. *Sopra marmo pentelico*

291. Doni cl. II n. 166 p. 104 e cod. Barberin. p. 599 lesse CIA non CLA. Muratori 336.2. Henzen *Annali* 1843 p. 337 e aggiunta all'Orelli 6638. Cod. Vatic. 5253 f. 49 ove l'Aldo annota: *adsunt numeri sed non posui.*

SERBILIO · PVDENTE
ET · FVFIDIO · POLLIONE · an. 166
COS · CAESVRA · CLA
HIER · ATTICI · ET · APOLLO
NI · LVPI . . . .

XII. *Sopra marmo imezio*

292. Frammento di lastra segata da un masso con lettere scritte di minio sulla parte grezza

. . . *eu*TYCHES EX R. . .
PROB
. . . .

XIII. *Sopra marmi di qualità incerta*

293. Sopra un masso già nel cortile del palazzo Caponi. Errata nel Muratori 438.8, corretta presso Marini *Iscr. Alb.* p. 35 ed Henzen *Annali* 1843 p. 334.

*p*RISCINO COS an. 93?

294. Cod. Vatic. 5253 p. 49. Doni cl. II n. 163 e cod. Barberin. p. 247 e 599. Muratori 319.1. Henzen *Annali* 1843 p. 335.

CELSO II ET CRISPINO COS an. 113
EX RAT PRIMIGENI
CAESARIS N SER N LXXXIV

295. Cod. Vatic. 9043 f. 282. Lettera d'Isidoro Bianchi al Marini: « S. Gregorio, Roma il sabbato Santo » del 1764....... Voglio trascrivervi qui una lapide che in » questo punto mi è stata portata da un marmorino....... » Ma io non mi fido della lezione di un ignorante lapicida ».

i MP · TRA*ia*NI · AVG · GERM .
. . CIVI · CAES · COS · EX · RAT · S . .
. . VR · ASCANI · LIB · PRO · P . .
. . CI ITAL · P · M · L · S · PERS . .

296. Sopra frammento di marmo, copiata nel museo Lateranense dal ch. Henzen

. . . .
. . ASCAN .
. . CXXIII

297. Sasso rozzo portato da Ostia. Achille Stazio cod. Vallicell. B. 104 f. 183. Dallo Stazio passò scorretta nel cod. Vatic. 5237 f. 185.

AVIO E PAXS COS *Aviola et Pansa* an. 122.

298. Danzetta *Inscr. consul.* n. 144 nel cod. Vatic. 8288. Proviene dalle schede del Marangoni che nel 1746 la copiò da un marmoraio sulla piazza della Consolazione.

AVGVRINVS COS an. 132.

L.CXL·DE·IN

TRF CL·R II·

299. Marmo rozzo venuto da Ostia nei giardini vaticani. Achille Stazio cod. Vallicell. B. 104. f. 48 dove la prese il Doni cod. Barber. f. 603 e cl. II n. 144 e da lui il Muratori 324.3. È scorretta nel cod. Vatic. 5237 f. 185. La corresse il Borghesi *Annali* 1843 p. 336, ma qui la do come si trova nello Stazio:

M ANTONIO ET SISENNA an. 133.
COS·EX·R·LVCANONTHEBETLLHEBM

300. Cod. Vatic. 5253 p. 256 *Romae ad octo angulos*, donde la prese il Borghesi *Bullett. arch. napol.* 1844 p. 114.

LARGO ET MESSALINO COS an. 147.
∞CCCXXIII

301. Winghio *cod. Bruxell.* II f. 41. Sopra marmo rozzo ed informe.

NLXX
TERTVLLO ET SA an. 158.
CERD·COS·EX·R
. . . .

302. In Porto. Lanciani *Ricerche topograf.* ec. *Annali* 1868 p. 180.

EX R OP CAES
NCDXXXIIII

303. Gori *Iscr. Don.* cl. II n. 161 p. 103

EX·RAT·L....
N·CXXC·IIII

304. Fuori di porta Maggiore. Copiata dal dottor Detlefsen *Bullett. dell'Istit.* 1861 p. 84.

C·N·M·A·DC·S·P·S
PIGRA·PATETOPER·CIA
FRVVV·V·A·A
RATIO

305. Cod. Vatic. 5250 f. 61. *In Patriarchatu Aquileiensi in sacello superiori.* Bartoli *Antich. d' Aquileia* n. 305 p. 236 tralascia E.

C · I · A · II · III) ΓII
E LOC
]ICC · IΓ L II

306. Cod. Vat. 5250 f. 123. A Torcello nell'ingresso del coro di s. Martino, nel fianco di una iscrizione

CAE
CAE

307. Visconti *Annali* 1867 p. 306. In Ostia sopra una soglia di sepolcro

LOC XI

308. Cod. Vatic. 6039 p. 242. Sotto una grossa colonna nelle terme Antoniane

L CCCXXXVII

309. Cod. Vatic. 6039 p. 242. Sotto un'altra colonna nelle terme Antoniane

N · IIII
DIADVMENI
ƆƆƆI

310. Cod. Vatic. 6039 p. 270. Sotto una grande colonna vicino al Panteon

ΘX
∞CCCLXVI

311. Cod. Vatic. 6039 p. 270. Sopra il sommoscapo di una grande colonna vicino al Panteon

L ⋈ CCCLXII

312. Sopra un grosso masso presso la Marmorata. Ficoroni *Piombi* p. 14.

Q METELLI

313. Pietra presso uno scalpellino a s. Giovanni dei Fiorentini. Amati *schede Vaticane* 184.

L·Ð CXCIX ℞

314. A Porto. Lanciani *Annali* 1868 p. 180.

CCCI
L" DCCCLV ℞

315. In fine di una iscrizione sacra ad Iside, ora

perduta ch' era in Padova, ma probabilmente venuta da Aquileia. Furlanetto *Le antiche lapidi patavine* n. 44. p. 43 (Murat. 712.4).

N · CCC · II ·

316. In Padova. Furlanetto ivi n. 31 p. 32. Dopo una iscrizione

N · CCXLI

317. In Padova. Furlanetto ivi n. 95 p. 121. In fine di una iscrizione ora perduta

NCCC . . .

318. In Padova. Furlanetto ivi n. 205 p. 210. In principio di una iscrizione (Grut. 580. 5. cod. Vatic. 5250 f. 125 e 5243 f. 49).

N · CCLVI

319. Nel fianco sinistro di un sarcofago di macigno de' colli Euganei. Cavedoni *Bullett. dell' Istit.* 1845 p. 31. Furlanetto ivi e aggiunte p. 527. È nel museo estense del Cattaio.

N · CCC

320. In fine di una iscrizione di un sarcofago, ora perduto, in Padova. Furlanetto ivi n. 309 p. 281 (Grut. 778.8 Murat. 1337.2).

N · CCCC · XXVIII

321. In una iscrizione di Siria. Ross *Inscr. graec. ined.* Athenis 1842 n. 106 p. 44 e al n. 152.

LΩS

322. Sotto a varie colonne doriche di pietra porosa di m. 0,62 di diametro, negli scavi della Acropoli di Atene. *Bullett. dell' Istit.* 1865 p. 129.

ΛM

323. De Rossi *Bullett. d'arch. crist.* 1868 p. 25 dal cod. Vatic. del Metello 6039 p. 263 trascritta dallo Smezio. Vedi tav. d'agg. G 2.

324. Nel fianco di una base di marmo trovata a Palestrina. *C. I. L.* I. 1134 dal Cecconi *Stor. di Palestr.* p. 59 e Petrini *Mem. Pren.* p. 309 n. 49.

N

XIV. *Iscrizioni sopra il marmo lunense*

325. Nella parte grezza dietro ad un piedistallo di colonna nel luogo detto dello stadio sul Palatino

. . . TERTVLLo CoS
. . . S·EVEN ƉLV

326. Nella parte grezza di un cornicione intagliato ✝ · IVLPR Le quattro ultime lettere in nesso.

327. In testa di un masso del quale manca la metà perchè segato . . . EIME
. . . IIII

Sopra uno dei lati del medesimo
. . . P

228. Sopra la parte grezza di un cippo che serviva di ornato architettonico ad un sepolcro rotondo scoperto a s. Maria di Falleri. Cf. Lanciani *Bullett. dell' Istit.* 1870 p. 42.

MCXCIXM

329. Sopra un altro cippo del sepolcro medesimo
. . XXGLM . .

330. In Padova. In un angolo della tavola su cui è scolpita l'iscrizione che fa menzione della legge Giulia municipale pubblicata l'anno 709. Furlanetto *Le ant. lap. patav.* n. 85 p. 88 e aggiunte p. 523.

N · CCXXXXII

XV. *Iscrizioni sopra granito rosso*

331. Sotto la colonna Antonina. De Fabris *Il piedistallo della col. Anton.* Roma 1846 pag. XII tav. IV. Errata nel Piranesi *Campus Martius* p. 53 tav. XXXII. Bracci *Memorie degli ant. incisori* vol. 2 p. 270. Raoul-Rochette *Lettre à M. Schorn* p. 373 cf. *Bullett. dell' Istit.* 1846 p. 77 e 83. Tav. d'agg. G 3.

ΔΙΟCΚΟΥΡΟΙ an. 106
ΤΡΑΙΑΝΟ
ΔΙΟΑΝΑΠΟΔΕCΝΘ
. . . ЄΙΔΟΥΑΡΧΙΤЄΚΤΟΥ

XVI. *Iscrizioni sopra granito bigio*

332. Sopra un grande masso fuori di porta Portese

XLIIII

Sopra tre grandi massi nelle cave di Djebel-Fateereh sul monte Claudiano. Wilkinson *Journal of the R. g. Society* t. 2 p. 53. Letronne vol. I p. 151.

333. PDXXXII 334. PDXXXIII 335. PDXXXIV

336. Sotto l'imoscapo di una colonna trovata vicino alla chiesa della Pace, lunga m. 9,00 e del diametro di m. 1,25.

C · XXX
L · CCCCXCV

337. Sotto l'imoscapo di una colonna trovata colla precedente, lunga m. 8,80 e del diametro di m. 1,17.

XXX
L · CCCCXCVI

XVII. *Iscrizioni sopra il porfido*

338. Sotto una colonna presso la basilica dei ss. XII Apostoli in casa Colonna. Luca Peto *De mensuris* Grevio XI p. 1617. Marliano *Urbis Romae topographia* Grevio III p. 131. *Annali dell'Istit.* 1839 p. 192 tav. d'agg. D

ΠΟΔ · Θ

XVIII. *Iscrizioni sopra il travertino*

339. Sopra il lato destro dell'ara dedicata ad Ercole dal dittatore Minucio nel museo Capitolino. Ritschl *Priscae latinit. epigraph. mon.* suppl. I p. 3. Mommsen *C. I. L.* I p. 556. Henzen *Bullett. dell' Istit.* 1863 p. 58.

L · I · XXVI

Iscrizioni aggiunte

Sopra il cipollino

340. Sulla testata di masso con lettere miniate
CÆNCXX
VII C I A
Z ω
lla parte opposta
Φ

341. Sulla testata di masso coi solchi delle tere miniati
CÆNXIXCIA
PE
Sopra un fianco con tere grandi scritte in rosso pennello
NH La H non è certa.

342. Sopra la testata un masso
AOXA H

343. Sopra un masso gato
NI . . .
CL . . .

344. Sopra un frammento
CI . . .

345. Sopra un masso
NCXXXI

346. Sopra un frammento
. . IP M

Sopra l' africano

347. Frammento di masso
EX · RATION · YC · SER
NVIII

348. Sotto l'imoscapo di un rocchio di colonna del diametro di m. 0, 50, lunga m. 2,40.
PÆ CÆ
N X I I I

Sopra il giallo antico

349. Nell'imoscapo di una colonna del diametro di m. 0,36, lunga m. 2,65.
H CÆ
nel sommoscapo
N L V I
A

350. Nell'imoscapo di una colonna eguale alla precedente H CÆ
nel sommoscapo
N L V I I
A

351. Frammento di masso
. . RA . .

Sopra marmo bianco

352. Masso a Civita Lavinia. Trascritta dal Rmo P. Garrucci
_ALCUXXXVIIII

Sopra granito bigio

353. Sopra il sommoscapo della terza colonna trovata presso alla chiesa della Pace (§ 41) del diametro di m. 1,18, lunga m. 9,98.
L · DLV
sul fusto della colonna
L ∞ DI

Appendice

Iscrizioni Ligoriane

a. 82.

1 EX·RAT·MAR·LACE·IMP·DOMITIANO·AVG.VIII.COS

Murat. 319 in nota al n. 7, donde la trasse il Garofalo *De Marmoribus* p. 9 e per la sua mala origine dubitò della sua sincerità l'Henzen negli *Annali* 1843 p. 334. Due argomenti ne palesano l'impostura. Il primo che in queste iscrizioni alla formola *ex rat.* segue sempre il nome del servo o liberto che era ragioniere e non mai il nome del marmo; il secondo che accennandovisi il marmo lacedemonio, che è il serpentino verde, questo si trova sempre in piccoli massi, e in più di seicento che se ne rinvennero all'emporio in nessuno apparì mai traccia di lettere.

a. 108.

2 M·ANNIO·GALLO·M·ATILIO·BRADVA·COS
EX RATION
FESTI·VRBASI·CAES·NOS·SER
NVM·CCCXXV

Il Ligorio lib. 34 f. 163 (bibl. naz. di Napoli) la dice *scritta in un marmo bianco e rozzo che è nell'isola sacra del porto d'Ostia.* Da lui passò nel cod. Vaticano 6035 f. 60 e nel Grutero 1082,15. Il Marini la giudicò falsa *Piombi* n. 51, e almeno interpolata fu creduta dall'Henzen *Annali* 1843 p. 338. Oltre alle parole abbreviate non conformi alle altre iscrizioni, l'alterazione apparisce chiara nel nome di Festo Urbasio, che forse ebbe origine da un qualche marmo in cui era EX RAT*ione* VRB*ica*, e che non avendolo compreso, ne fece un nome.

a?

3 IMP · CAES · TRAIAN · HADR
AVG · COS · EX · RATIONE
MARM · RHOD · NVM · CCXL
IVNI VRBASI

È nel l. 34 p. 126 dell'opera del Ligorio nella biblioteca di Napoli, nelle schede Barberine donde passò

nello Spon *Miscell.* p. 268, nel suppl. del Poleni IV p. 1183, nel Muratori 319.7, nel Garofalo *De marmor.* p. 22, nel Donati 215.4, nel Fea *Miscell.* I 105 e nel Labus *Di una iscr.* p. 40. Oltre a ciò che fu notato nei due numeri precedenti, ne scopre la falsità lo stesso Ligorio perchè scrivendo ch'era *nel porto d'Ostia in sasso giallo e rosso* si conosce che prese il nome e la notizia del marmo rodio da Plinio 37. 62.1.

a. 140.

4 ANTON AVG III ET VER COS
EX R EVTYCH ET HERMETIS
LOC HECATIS
HERMO
LOC CLXXII
N · XLIIX

Così nel l. 34 p. 161 del Ligorio di Napoli, donde senza le ultime tre linee la prese il Muratori 327.2 e da lui negli *Annali* 1843 p. 337. Il *loc. Hecatis* è una mostruosità, ed è chiaro che l'epigrafe è una manipolazione di due diverse epigrafi unite insieme cf. n. 268 a 274.

a. 152

5 GLABRIONE(ET)OMOLLO COS
EX RAT · L · ZEL
N · CXXCIIII

Il Ligorio l. 34 pag. 162 dice ch'era *in marmo bianco statuale che si trova nella casa di M. Tomaso scultore,* ed esibisce il disegno del marmo medesimo. Pare che vi abbia alterato il nome del razionale. Su questa ne finse due altre simili che si leggono a p. 179. Il nome si trova scritto con nesso inintelligibile nel cod. Vat. 6035 f. 60 donde l'ebbero il Grutero 1083.3 e 6, il Doni cl. II n. 161, il Muratori 331.2 e come viziata la riferì l'Henzen *Annali* 1843 p. 337.

a?

6 L · AELI ANTONIN
ET PASTO COS EX RAT
SEX ET HER LOC CLX
N ∞ LXXXIII

Ligorio l. 34 p. 161 sopra *marmo da far statue*, e a questa ne soggiunge un'altra simile, ma alquanto va-

riata: Gori *Inscr. Don.* cl. 2 n. 162 p. 103 che la presa dal cod. Vat. 6035 f. 61 e 6040. Muratori 437.5 che la credette scritta in una figulina.

7 L · AELIO · ANTON · ET · PAS · COS
LOC · CLX · HERMO
N · ∞∞LIIX

Il Marini *Iscr. Alb.* p. 34 la pubblicò dal cod. Barberin. del Doni p. 595. È pure nel cod. Vat. 6035 f. 61. L'Henzen p. 337 ne corresse il consolato di ambedue in quel di *Laeliano et Pastore* del 163.

a. 119.

8 IMP HADRIANO N III COS
EX RAT TEST
NCXLIIX

Il Muratori 319,6 la prese dal Ligorio che la pose ad Ostia, e nel Cod. Vat. 6035 f. 17 dicesi *in Portu* sopra una colonna. Fea *Miscell.* I p. 195.

9 IMP CAES HADRIANO
III COS EX RAT
TESTI
N · CCXXXIX.

Cod. Vat. 6035 f. 17. Muratori 319.5. Fea *Miscell.* I p. 195 Henzen p. 336. Il nome di Testio è preso da quello dei marmorari rammentati nella iscrizione Grut. 473. 8, Orelli 4106 che l'Henzen suppl. all'Orelli p. 561 giustamente sospettò essere d'Ostia.

Luigi Bruzza.

SOPRA UN GRUPPO DI DIONISO, SILENO E BACCANTE IN UNA MATRICE DI TERRACOTTA.

(tav. d'agg. H)

Nella collezione squisita di antichità del d. prof. Comnos in Atene m' imbattei in una matrice di terracotta trovata, alcuni anni fa, nel Pireo dalla quale egli mi permise di ricavare il rilievo che sta pubblicato in grandezza naturale sulla tav. d'agg. H. Secondo l'analogia di rilievi ornanti le teche di lucerne o di specchi si può congetturare che i rilievi ricavati dalla nostra forma devono servire allo stesso scopo.

Non sono difficili a spiegarsi le tre figure riunite in un gruppo graziosissimo.

Il tirso, la nebride, gli endromidi, la testa ornata di corona ed un poco inchinata fanno riconoscere nella figura giovanile che si appoggia sulle spalle delle due altre, Dioniso inebriato. La figura sonante le doppie tibie che sorreggegli il braccio destro, è Sileno. Anche in lui si tradiscono gli effetti del κῶμος, ma, secondo la sua natura inferiore, in modo più volgare: non avvede che il suo abito, una specie di ἀναξυρίδες, sta per cadergli. Convenevolmente è più salda la figura femminile che sostiene il dio dall'altra parte, abbastanza caratterizzata come Baccante dalla corona e dal tirso. L'oggetto sottile che scorgesi al suo fianco sinistro, pare che sia una fiaccola, forse lasciata cadere da lei o da Dioniso stesso, se non serve soltanto per accennare il sollazzo notturno.

Non occorre qui per la prima volta il gruppo di Dioniso appoggiato sulle spalle di soci del suo tiaso. Sono frequentissimi in opere di ogni genere gli

esempi del più semplice gruppo: Dioniso sorretto da un Satiro o Sileno o Panisco o da una Baccante [1]. Ma anche quell' aggruppamento nel quale Dioniso appoggia ambedue le braccia, s' incontra spesso e variato abbastanza. In un gruppo di marmo (*Bull. d. I.* 1846 p. 93. *Ann.* 1846 p. 218 sg. *Mon. d. I. IV t. XXXV*), come in un bronzetto della collezione B. Hertz in Londra (*Ann.* 1846 tv. K) il nume vien sorretto da un Satiro e da Pane. Nel famoso gruppo di Tuscolo che adesso orna il museo di Berlino (Canina *descr. dell'antic. Tusc.* t. XXXIV), è circondato Dioniso d'una parte da un Sileno, d'altra da un Satiro, come pare da quanto è rimasto di questa figura disgraziatamente frammentata. Ed a questo rassomiglia almeno nella composizione – perchè il lavoro è meschino e la conservazione anche peggiore – un gruppo messo nel centro della facciata di un sarcofago che sta nel giardino

[1] A. Statue di marmo: 1 *Mus. Pio-Clem.* I 41 Pistolesi V 111 Clarac pl. 694 n. 1633. – 2 *Gall. di Firenze* Scr. IV vol. I 41 Clarac pl. 691 n. 1628. – 3 *Mus. Borb.* I 96 Clarac pl. 691 n. 1627. – 4 *Marmi scolp. di Venezia* t. XIII Clarac pl. 694 n. 1635. – 5 *Marbl. in the Brit. Mus.* IV 11 Clarac pl. 691 n. 1629. – 6 Gruppo Fejervarg *Ann.* 1854 t. 13. – 7 Clarac pl. 274 n. 1569. – 8 Nibby *Mon. scelti della villa Borgh.* t. 11 (mal pubblicato) Canina *l'antica città di Veji* 1847 t. 43.

B. Gruppi di bronzo: 1 *Mus. Pourtalès* pl. XIX. – 2 nella biblioteca Barberini il cui disegno si trova nell' apparato archeologico del nostro Istituto.

C. Terrecotte: 1 Campana *op. di plast.* t. XXXIV. – 2 e 3 gruppi nel casino di P. Ligorio.

D. Gemme: *Impr. d. I.* IX 58. 59. 60. 62. XI 406. 407 *Gall. di Fir.* V 16, 5.

E. Sarcofaghi: 1 *Mus. Pio-Clem.* V 8 Millin *gall. myth.* LXIII 241. – 2 Pistol. VI 49. – 3 *Marbl. in the Brit. Mus.* X 49. – 4 *Mon. d. I.* III 18. – 5 Gerhard *Ant. Bildw.* t. 88, 1.

F. Pitture di pareti: *Mus. Borb.* II 35.

G. Vasi: 1 *Él. cér.* I 47. – 2 *Ann.* d. I. 18. 64 tv. H.

Vaso di marmo: *Marbl in the Brit. Mus.* I 7. Anche il gruppo nel quale Dioniso si appoggia sulle spalle dell' Amore (Gerhard *Ant. Bildw.* t. 88, 8 e *Mus. Greg.* I 38, 5), può confrontarsi.

della villa Medici: alla parte sinistra sta un Satiro alzando gli occhi verso il nume; la figura destra è un Sileno, come si può conchiudere con certezza sufficiente dagli avanzi della testa.

Nella scelta delle figure stanno anche più vicini al nostro gruppo quelli nei quali una Baccante è posta all'un canto di Dioniso, come sul vaso di Mida in Palermo (*Mon. d. I.* IV t. X) ed in alcuni sarcofaghi di cui due si trovano nel cortile del Belvedere (*Mus. Pio-Clem.* IV t. XX Pistolesi V 20 e Gerhard *Ant. Bildw.* t. 88, 4), due nel campo santo di Pisa (Lasinio *scult.* t. CXVII e t. LX Gerh. *Ant. Bildw.* t. 88, 5).

Niuno di questi gruppi consente coll'altro, ma le differenze sono così minute che non ho bisogno di esporle diffusamente. Non posso però non fare un riscontro della loro composizione con quella del nostro rilievo. E per dire succintamente ciò che sento, si deve al nostro il primo posto in più d'uno punto di vista. La mollezza voluttuosa nella faccia del nume e la trascuratezza piacevole nel suo corpo, quantunque non possano ammirarsi abbastanza, furono espresse anche in altri gruppi con grande maestria: ma la calma allegria del Sileno, il portamento della Baccante lontano da ogni esorbitanza scomposta, il dolce abbandono nel quale sono immerse le tre figure, il flusso libero e grazioso delle linee, la ritondezza ed armonia di tutta la composizione non vien uguagliata da nissun'altro. Per conseguenza si può dire essere il nostro gruppo meno vivace, ma più nobile, più grazioso, più artistico di tutti gli altri.

La ricerca dell'epoca alla quale debba attribuirsi il nostro piccolo monumento, non può separarsi da

un esame dell'opinione degli archeologi [1] che riconoscono nel gruppo dei sarcofaghi sopra mentovati una copia di un gruppo Prassitelio, denominato la Baccante Μέθη la quale, secondo la loro opinione, era riunita in un gruppo col Dioniso e col Satiro περιβόητος in un tripode veduto da Pausania (I 20, 1) nella strada dei tripodi in Atene. È facile a comprendersi l'importanza che il gruppo dei sarcofaghi dovrebbe avere per la ristaurazione di un'opera celeberrima di uno dei primi artisti; essendo però fondata quest'opinione soltanto sopra un'ipotesi incerta, essa deve sottoporsi ad una revisione, e poichè tutto dipende dal passo di Plinio (XXXIV 69) nel quale il gruppo si crede indicato, prima di tutto questo richiede un esame spregiudicato. Dice Plinio: *Praxiteles quoque marmore felicior, ideo et clarior fuit. Fecit tamen ex aere pulcherrima opera: Proserpinae raptum, item catagusam, et Liberum patrem, Ebrietatem nobilemque una Satyrum, quem Graeci periboeton cognominant.*

L'opinione di Sillig (*catal. artif.* p. 381) che le tre statue indicate dalle parole *Liberum patrem*, *Ebrietatem nobilemque una Satirum* ecc. fossero riunite in un gruppo, fu accettata da Brunn (*Gesch. d. K.* I 338), Stark (*Arch. stud.* p. 18), e Bursian (*Jahn's Jahrbb.* LXXVII 106 ed *Allgem. Encycl.* LXXXII 458), mentre Friederichs (*Praxit.* p. 12 e 57) ed Overbeck [2] (*Jahn's Jahrbb.* LXXI 679) seguirono quella di Visconti (*Mus. Pio-Clem.* II p. 218 n. 2) che queste statue fossero poste, ognuna separata dall'altra, nei tre lati del tripode sopra mentovato. Ma finora nè l'una nè l'al-

[1] V. *Beschr. der Stadt Rom* II 2, 127.

[2] Nelle *Kunstarch. Vorl.* p. 116 pare che Ov. aveva preferito l'opinione di Sillig. Neppure O. Müller (*Handb.* § 127, 2) aveva dato un giudizio deciso.

tra opinione è stata confutata o provata ad evidenza. Donde però non si conchiuderebbe bene che la quistione non possa decidersi. Anzi la semplice osservazione dell'elocuzione di Plinio ci somministra un argomento per provare che non può essere significato un gruppo proprio nelle parole adoperate da lui. Imperocchè duplice è il modo in cui figure riunite in un gruppo vengono significate da Plinio. O si esprime direttamente la nozione del gruppo, o si usa un predicato speziale, sia verbo finito, sia participio, nel quale la somma dell'azione rappresentata è compresa. Esempi della prima maniera sono i seguenti: XXXVI 34 *Zethus et Amphion ac Dirce et taurus vinculumque ex eodem lapide, a Rhodo advecta opera Apollonii et Taurisci*. XXXVI 36 *ex honore apparet* etc. XXXVI 38 *ex uno lapide eum ac liberos* etc. XXXV, 74 *Cyclops dormiens* etc. XXXIV 75 *Canachus Apollinem* etc. L'altra maniera fu adoperata da Plinio in questi passi: XXXIV 77 (Euphranoris) *Latona puerpera Apollinem et Dianam infantes sustinens*. XXXVI 35 *Pana et Olympum luctantes fecit*. XXXV 93 *galeam poscenti* etc. XXXIV 96 *fecit et Neoptolemum* etc. XXXV 100 *imago senis* etc. XXXVI 33 *centauri nymphas gerentes* etc. XXXIV 87 *Mercurius Liberum* etc. XXXIV 88 *matri interfectae* etc. XXXV 98 *oppido capto* etc. XXXV 63 *magnificus est et Jupiter* etc. XXXV 109 *item nobiles bacchas*. XXXV 70 *pinxit et Thressam* etc.

All'incontro usando le semplici particole copulative, come nel nostro passo, Plinio significa o statue le quali non aveano nissuna connessione fra loro o erano aggruppate l'una accanto o rimpetto all'altra, ma non riunite in un gruppo. Ecco gli esempi della prima classe: XXXIV 57 *Myron fecit et canem et discobolon et Perseum et pristas*. XXXIV 73 *Baton Apol-*

linem et Junonem (fecit), 75 *Cresilas doryphoron* etc. 78 *Hegiae Minerva Pyrrhusque* etc. XXXV 106 *Alexandrum ac Pana* etc. 132 *Calypso et Jo* etc. 136 *Ajacem et Medeam* etc. ib. *Iphigenia* etc. 137 *Jaso et piger* etc. Alla classe seconda sono da attribuirsi XXXIV 78 *Castor et Pollux* etc. 80 *Aesculapium et Hygiam*. 70 *Harmodium et Aristogitonem*. 57 *satyrum admirantem* etc. 78 *Alexandrum et Philippum* etc. XXXV 78 *Tragoedia et Comoedia* etc. XXXVI 23 *Boni eventus* etc. 25 *Venerem et Pothon* etc. 34 *Latona et Diana* etc. La giustezza di questa osservazione non credo che venga abolita da un passo XXXVI 29: *Nec minor quaestio est in septis, Olympum et Pana, Chironem cum Achille qui fecerint.* Imperciocchè prescindendo da ciò, che non sappiamo se questi Pan ed Olimpo formassero veramente un gruppo corrispondente a quello che ci è conservato in parecchie repliche [1], l'omissione di un predicato speziale in questo luogo si scusa per ciò che le parole *Chironem cum Achille*, indicanti il gruppo compagno di questo, non lasciano niun dubbio in qual atto Pan ed Olimpo erano rappresentati.

Ora applicando queste osservazioni al passo di Plinio per il quale abbiamo fatto questa digressione, non potremo non disapprovare l' opinione che le tre statue erano riunite in un gruppo. Ma anche in riguardo all'altra quistione, se le statue avessero connessione fra loro, non resteremo indecisi. Tanto il fatto che parecchie opere di Prassitele esibiscono congiugnimenti di tre divinità, come Flora Trittolemo e Cerere, Cerere Proserpina ed Jacchos, Latona Apolline e Diana, quanto la particola *una* aggiunta espressa-

[1] V. Clarac tv. 726 B n. 1736 E e 1736 D.

mente da Plinio (*nobilemque una satyrum* etc.) palesano abbastanza che le tre statue appartenevano insieme. E se è ragionevole di supporre che il Satiro, ἐφ' ᾧ Πραξιτέλην λέγεται φρονῆσαι μέγα (Paus. l. l.), e quello, *quem Graeci περιβόητον cognominant*, sono identici, abbiamo anche acquistato un posto fatto, per così dire, espressamente per queste tre statue: i tre lati del tripode sopra mentovato. Non può desumersi un argomento contro questa congiuntura di Dioniso ed Ebbrietà col Satiro dal silenzio di Pausania. Imperocchè, volendo esprimere enfaticamente la diversità tra la materia vile (χαλκοῖ μὲν) ed il valore delle opere racchiuse nei tripodi (μνήμης δὲ ἄξια μάλιστα περιέχοντες εἰργασμένα), nominò soltanto la statua la più stimata in tutto il mondo. Così non v'è niente di contradittorio nei rapporti degli autori egualmente importanti per la nostra conoscenza dell'arte antica.

Toltone così il fondamento, cade tutta la supposizione che il gruppo dei sarcofaghi sopra mentovati sia da riferirsi ad un originale di Prassitele, ed appena avremo bisogno di aggiugnere che sarebbe molto difficile a spiegare come una figura di poco rilievo, quale è il Satiro di questo gruppo, abbia ottenuto tanta celebrità. Ed in riguardo al nostro rilievo quella opinione perde sembianza di probabilità, perchè non solamente apparisce qui un Sileno invece di un Satiro, ma anche la Baccante è priva di tutto ciò che possa caratterizzarla specialmente come Ebbrietà.

Questa esposizione serve di conferma all'osservazione fatta già da altri [1], che riunioni di tre figure, come nel nostro gruppo, non si trovano prima dell'epoca alessandrina. La scuola rodia ne offre i primi

[1] V. Brunn *Gesch.* d. K. I 484. Jahn *Hellen. Kunst* p. 28.

esempi, e benchè desse la preferenza a scene tragiche o patetiche, ciò che mostrano il Laocoonte, il toro Farnese e probabilmente il Pasquino, non mancano però le traccie di una tendenza opposta che sceglieva soggetti piuttosto lieti e piacevoli. Da Plinio [1] viene rammentata una serie di artisti rodii Acragante Boeto e Mys, che avevano ornato piccoli oggetti di metallo, pocoli e tazze, di rilievi rappresentanti scene bacchiche ed erotiche.

Ma anche altri artisti della stessa epoca doveano la loro rinomanza a cotali opere, come Antipatro alla coppa sulla quale era rappresentato un Satiro inebbriato e sommerso in sonno profondo [2], e la poesia contemporanea ne offre più d'una analogia.

Quindi, siccome dall'una parte siamo privi di sostegni bastanti per mettere il nostro rilievo in diretta relazione colla scuola rodia, così almeno, credo, tutto, anche il suo stile grazioso, permette la congettura che sia da attribuirsi alle τεχνοπαίγνια dell'epoca alessandrina.

RICCARDO FOERSTER.

[1] Plin. XXXIII 155: *Proximi ab eo (Mentore) in admiratione Acragas et Boethus et Mys fuere: extant omnium opera hodie in insula Rhodiorum, Boethi apud Lindiam Minervam, Acragantis in templo Liberi patris in ipsa Rhodo Centauros Bacchasque caelati scyphi, Myos in eadem aede Silenos et Cupidines; Acragantis et venatio in scyphis magnam famam habuit.*

[2] V. Plin. l. l. *Post hos celebratus est Calamis et Antipater quoque qui Satyrum in phiala gravatum somno collocavisse verius quam caelasse dictus est, Stratonicus mox Cyzicenus, Tauriscus,* etc.

SOPRA UN BASSORILIEVO DELLA VILLA ALBANI

(tav. d'agg. I)

Il bassorilievo che pubblichiamo sulla tav. d'agg. I, si trova nella villa Albani [1], ma non si sa nè donde nè quando vi fu portato. Soltanto dal silenzio di Winckelmann, Zoega, Fea [2], Platner può conchiudersi che ai tempi di essi ancora non vi fosse: perchè non è credibile che questi archeologhi non avessero fatto menzione di un' opera così degna di attenzione. È a deplorarsi che lo stato di conservazione non corrisponda al suo valore artistico. Essendo stato rotto una volta il rilievo in molti pezzi, il loro ricongiugnimento non si fece in maniera che tutte le parti accordavano insieme perfettamente. La grande rottura che traversa la gamba destra ed il ginocchio sinistro della figura femminile e l' articolo del braccio destro della figura maschile, tolse un pochino della parte superiore di questo braccio. Cinque altre rotture traversano l'articolo del braccio destro, la parte superiore del braccio sinistro, il collo, la gamba destra della figura femminile e la parte anteriore del piede sinistro della figura maschile. Ma mentre riuscì di rimettere insieme più o meno bene queste parti, andarono perdute del tutto

[1] Secondo il detto del custode attuale della villa, era incastrato una volta al muro che va dalla galleria destra del casino al cosidetto bigliardo, ma per ripararlo dall' influenza del tempo, egli lo traslocò nella stanza seconda della galleria destra. Nel catalogo recentemente fatto ha il numero 174. Il nostro disegno fu eseguito da un gesso ricavato da Malpieri prima che la villa venisse in possesso del signor principe Torlonia. Il rilievo è lungo 0,46, alto 0,595 m.; il marmo è lunese.

[2] Almeno non è probabile che Fea abbia voluto indicare il nostro ril. nella *indic. per la villa Albani* n. 429: *bassorilievo antico frammentato con molti ristauri*, o n. 432: *altro bassorilievo frammentato*.

la testa ed il collo della figura maschile e la parte inferiore del braccio sinistro della femminile. Bensì furono ristaurate queste da mano moderna, ma il braccio male, e la testa[1] così rozzamente che si può supporre questo essere stato il motivo del loro rimovimento.

Naturalmente lo stato frammentato del rilievo rende difficile la spiegazione del soggetto rappresentato.

È vero, a prima vista non ebbi alcuna esitazione, perchè ricordandomi dell'aggruppamento di Giove e di Giunone sulla famosa metopa selinunzia (Serradifalco *Ant. di Sicil.* II t. XXXIII), credeva che la nostra rappresentazione fosse da riferire allo stesso mito. Ma uno sguardo più accurato mi fece deporre questo pensiere. Per riconoscervi lo sposalizio di Giunone, prima manca alla donna nostra il segno caratteristico delle spose; il suo manto non è tirato in guisa di un velo sopra l'occipite. Ma anche più è contraria a questa opinione la direzione del braccio sinistro di essa. La sua parte superiore fin all'articolo è antica, e siccome questa è stesa direttamente, così la sua mano non poteva toccare quella dell'uomo sedente, come nella metopa Giove prende la Giunone χεὶρ ἐπὶ καρπῷ. Che la parte inferiore del braccio avesse la medesima direzione e che la mano tenesse un qualche oggetto, ce lo indicano gli occhi pure volti in retta linea. E per indovinare quale sia stato questo oggetto, dobbiamo tenere conto della composizione stessa. La donna sta così vicina all'uomo sedente ed il suo braccio sinistro è steso così, che l'oggetto tenuto nella sua mano dovrebbe venire appunto sopra la testa di esso; un oggetto però che si mette in tale guisa sulla testa di un altro, parmi non

[1] Che la testa originale di questa figura era lavorata separatamente dal corpo, si rileva dal zaffo ferreo sporgente dalla cavità della nuca.

possa essere nient'altro che una corona. Quindi io credo che il ristauratore ha colto il senso proprio della rappresentazione mettendo una corona nella mano della donna, sia che seguisse il suo giudizio, sia che avesse conosciuto il rilievo in uno stato di conservazione megliore. Perciò, se la donna mette una corona sulla testa dell'uomo, è escluso non solamente il pensiero di Giove e Giunone, ma di ogni gruppo amoroso. Perchè, sebbene la corona serva di simbolo nuziale, sarebbe però senza alcuna analogia che la sposa dia la corona allo sposo [1].

Ma non dobbiamo arrestarci in questo risultato negativo: anzi il motivo della coronazione fatta da una donna c'insegna la strada la quale dobbiamo prendere per arrivare ad un risultato più positivo.

Ricordiamoci per questo del significato nel quale la corona adoperavasi a preferenza dall'arte antica: era simbolo di vittoria. Bensì il nostro ril. non può attribuirsi alla classe numerosa di monumenti, nei quali la Vittoria stessa mette una corona sulla testa di un vincitore, poichè una Vittoria senza ale sarebbe inaudita nell'arte plastica; ma la nostra rappresentazione può ricevere luce da un'altra serie di monumenti che stanno in intima relazione con quelli.

[1] L'opinione di Helbig (*Annali d. I.* 1866 p. 455 e 462) che anche la sposa coronava lo sposo, è fondata soltanto sopra un frammento di un comico latino, conservatoci da Cic. *de Orat.* III 58,219:

Sed mihi cum tetulit coronam ob collocandas nuptias
Tibi ferebat, cum simulabat sese alteri dare
Tum ad te ludibunda docte et delicate detulit

ma, senza entrare in tutte le difficoltà della lezione e della spiegazione, nel primo verso i migliori manoscritti (Abrinc. ed Erlang. sec. X) non hanno *mihi*, ma *sibi* (v. Ribbeck *Com. lat.* p. 102 n. XXIV) e che i versi non possano, come crede Helbig, essere pronunciati da un uomo attristato, lo palesano le parole precedenti di Cicerone: *aliud vocis genus sibi sumat voluptas: effusum, lene, tenerum, hilaratum ac remissum.*

Dal sentimento religioso col quale anche l'antichità vedeva in una vittoria prima di tutto l'operazione degli dei, risultò anche l'idea degli artisti greci di rappresentare il vincitore coronato dalla divinità tutelare del luogo nel quale la vittoria era riportata. E se conseguentemente l'origine di questa classe di monumenti sarà da mettersi in un'epoca abbastanza alta, convengono con ciò bene le notizie che gli scrittori ce ne hanno conservato e delle quali non sarà inutile di dare qui un ragguaglio.

In primo luogo come il più antico monumento di questa classe deve nominarsi un dono votivo dei Cirenei in Delfi, opera di Aglaofon, figlio di Acestore e probabilmente identico con quello che rammentasi da Paus. (VI 3, 5) fra gli scolari di Critio: era questo un carro sul quale stava Batto, il fondatore della colonia Cirene, coronato dalla dea Libia, mentre Cirene teneva le redini dei cavalli [1].

Pure in Delfi, fra i monumenti dedicati dagli Spartani a causa della vittoria di Egospotami si trovava un gruppo fatto da Damea: Lisandro coronato da Nettuno [2].

Alla medesima classe appartiene un gruppo che vien mentovato da Libanio nella descrizione di un Tychaion che è forse identico con quello di Antiochia [3]: Alessandro Magno coronato dalla Terra, sulla cui testa

[1] Paus. X 15, 4 Κυρηναῖοι δὲ ἀνέθεσαν ἐν Δελφοῖς Βάττον ἐπὶ ἅρματι, ὃς ἐς Λιβύην ἤγαγε σφᾶς ναυσὶν ἐκ Θήρας· ἡνίοχος μὲν τοῦ ἅρματός ἐστι Κυρήνη, ἐπὶ δὲ τῷ ἅρματι Βάττος τε καὶ Λιβύη στεφανοῦσά ἐστιν αὐτόν· ἐποίησε δὲ Ἀμφίων Ἀκέστορος Κνώσιος.

[2] Paus. X 9, 4 Λακεδαιμονίων ἀναθήματά ἐστιν ἀπ' Ἀθηναίων.... Ποσειδῶν τε καὶ Λύσανδρος ὁ Ἀριστοκρίτου στεφανούμενος ὑπὸ τοῦ Ποσειδῶνος.... Ἀθηνόδωρος δὲ καὶ Δαμέας, ὁ μὲν τὴν Ἄρτεμίν τε καὶ Ποσειδῶνα εἰργάσατο, ἔτι δὲ τὸν Λύσανδρον, Ἀθηνόδωρος δὲ κ. τ. λ.

[3] V. Müller *Ant. Antioch.* p 40.

si mette una corona dalla Tyche circondata in ambedue le parti da Vittorie [1]: e due altri gruppi veduti da Pausania [2] in Olimpia. Il primo era composto della Grecia che metteva una corona sulla testa di Filippo, figlio di Demetrio, re dei Macedoni, ed un'altra su quella di Antigono il quale durante la minorità di Filippo aveva tenuto le redini del governo e per la vittoria riportata sugli Spartani in Sellasia si era impadronito di tutta la Grecia [3]. Il secondo gruppo esibì Elide coronante Demetrio, figlio di Antigono, il cosidetto Poliorceta, ma parmi probabile che non si sia riferito ad una vittoria riportata da lui in Elide – imperciocchè non abbiamo nissuna notizia di una tale vittoria –, ma piuttosto che Elide teneva il luogo dell'Olimpiade, e che questo monumento, come altri, serviva soltanto da complimento a Demetrio che si vedeva con piacere celebrato come liberatore e salvatore di tutta la Grecia [4]. Parmi questa opinione anche più plausibile dell'altra, che Demetrio abbia riportato una vittoria nei giuochi olimpici, benchè sia fuori di dubbio che questo motivo di coronazione anche sia stato adoperato dagli artisti se la vittoria non era stata riportata in battaglia, ma in giuochi pubblici. Ne abbiamo l'esempio interessantissimo di Alcibiade che dopo una delle sue molte vittorie in giuochi pubblici dedicò per la

[1] **Liban. IV 1114 R.** *καὶ μέσον ἐκ μέσου Τύχης ἕστηκεν ἄγαλμα, στεφάνῳ δηλοῦν Ἀλεξάνδρου τὰς νίκας· καὶ στέφεται μὲν ὑπὸ Τύχης ἡ Γῆ· στέφει δὲ αὐτὴ τὸν νικήσαντα· νῖκαι δὲ τῆς Τύχης ἑκατέρωθεν ἀνεστήκασιν.*

[2] **Paus. VI 16,3** Τίμωνος δὲ οὐ πόρρω τῆς εἰκόνος Ἑλλάς τε δὴ καὶ Ἦλις παρὰ τὴν Ἑλλάδα, ἡ μὲν Ἀντίγονον τὸν ἐπιτροπεύσαντα Φιλίππου τοῦ Δημητρίου, τῇ δὲ ἑτέρᾳ τῶν χειρῶν τὸν Φίλιππον στεφανοῦσα αὐτόν, ἡ δὲ Ἦλις Δημήτριον τὸν στρατεύσαντα ἐπὶ Σέλευκον καὶ Πτολεμαῖον τὸν Λάγου στεφανοῦσά ἐστιν.

[3] **Cf. Paus. VII 7,2.**

[4] **Cf. Polyb. II 70,4. Diod. XX 100.**

pinacoteca sull'acropoli un quadro fatto dall'Aglaofon, sul quale egli veniva coronato dall'Olimpiade e dalla Pitiade [1]. Ed in questo seguiva il costume regnante nel suo tempo, mentre un altro quadro, dedicato da lui nella medesima occasione, sul quale era rappresentato sedente nel grembo della Nemea, fece grandissima sensazione e strepito [2].

Passiamo adesso ad un'altra classe di monumenti, la quale ha affinità innegabile colla prima. Mentre là si tratta di una vittoria reale, per la quale la padrona del luogo dove fu riportata, o la divinità soprastante ai giuochi dà la corona al vincitore, qui si tratta di una vittoria piuttosto morale o riportata in una sfera ideale. La divinità rappresentatrice di questo stato ideale dà la corona a chi l'ha posto in realtà.

Così si spiega il motivo di un gruppo votivo nel tempio di Giove in Olimpia: Ifito coronato dalla 'Ἐκε-χειρία [3]. Egli aveva pacificato la Grecia dalle continue discordie e contese ristaurando i giuochi olimpici nei quali si fece annunziare l'armistizio [4].

Da ciò credo riceve lume anche un monumento posto da Traiano nel teatro di Antiochia: una giovane antiochena che era stata immolata dall' imperatore, coronata da Antioco e Seleuco, fondatori di Anti-

[1] Athen. XII 534 D ἀφικόμενος δ' Ἀθήνησιν ἐξ Ὀλυμπίας δύο πίνακας ἀνέθηκεν Ἀγλαοφῶντος γραφήν. ὧν ὁ μὲν εἶχεν Ὀλυμπιάδα καὶ Πυθιάδα στεφανούσας αὐτόν, ἐν δὲ θατέρῳ Νεμέα ἦν καθημένη καὶ ἐπὶ τῶν γονάτων αὐτῆς Ἀλκιβιάδης καλλίων φαινόμενος τῶν γυναικείων προσώπων.

[2] Cf. Plut. *Alcib.* 16.

[3] Paus. V 10,10 τὰς θύρας δὲ ἐσιόντι τὰς χαλκᾶς ἔστιν ἐν δεξιᾷ πρὸ τοῦ κίονος Ἴφιτος ὑπὸ γυναικὸς στεφανούμενος Ἐκεχειρίας. ὡς τὸ ἐλεγεῖον τὸ ἐπ' αὐτοῖς φησίν.

[4] Cf. Paus. V 4,6 e 20,1.

chia [1]. La sua morte espiatoria era eguale ad una vittoria, della quale la patria doveva renderle grazie. Se però in generale le città si rappresentano bene per i loro ἥρωες ἐπώνυμοι, nel gruppo di cui parliamo, questo forse era anche più adatto, perchè la giovane stessa era figurata in guisa della città Antiochia, seduta sopra il fiume Oronte [2].

Se adesso andiamo cercando analogie fra i monumenti conservatici, prima col gruppo di Ifito ed Ἐκεχειρία deve comporsi la rappresentanza di un rilievo frammentato pubblicato da Le Bas *Monum.* tav. 37,2, sul quale una donna certificata per iscrizione come Εὐταξία, tenente il lembo del vestimento similmente come quella del nostro rilievo, alza la mano destra verso la testa di un uomo che sta appoggiandosi sopra un bastone, di modo che Le Bas abbia pensato con ottima ragione ad una coronazione. La dea della εὐταξία dà la corona ad un uomo ben merito della patria forse per aver messo in assetto le finanze disordinate.

Alla stessa classe sarà da attribuirsi un altro rilievo frammentato (Le Bas *Mon.* tav. 41) che nell'anno scorso fu veduto da me nella pinacoteca sull'acropoli d' Atene: in presenza della Minerva che tiene una corona, un uomo vien coronato d'ambedue le parti: a destra da un uomo barbato, forse dal βραβευτής, a sinistra da una donna vestita, come la nostra, di chitone

[1] Joann. Malal. *Chronogr.* p. 276 (Τραιανὸς) στήσας τῆς σφαγιασθείσης ὑπ' αὐτοῦ κόρης στήλην χαλκῆν κεχρυσαμένην, καθημένην ἐπάνω τοῦ Ὀρόντου ποταμοῦ, εἰς λόγον τύχης τῆς αὐτῆς πόλεως, στεφομένην ὑπὸ Σελεύκου καὶ Ἀντιόχου βασιλέων.

[2] Forse anche sulla moneta (Vaillant *Num. aer. Imp. in col. percuss.* II p. 162. Müller *Ant. Antioch.* tav. B, f. Wieseler *D. A. K.* I 49 f) che riproduce questo gruppo in parte, nella figura coronante sarà da riconoscere Antioco o Seleuco, presupposto che il tipo della sua testa non contrassegni Alessandro Severo, sotto il quale la moneta fu coniata.

e mantello, la quale corrisponde alla Εὐταξία; ma può dichiararsi anche per una divinità agonistica. Eccetto che manca l'uomo barbato, sono conformi a questa le rappresentazioni di tre altri rilievi ateniesi. Il primo trovato pure in uno stato frammentato nell'a. 1860 vicino all' Erechtheion, descritto da Pervanoglu *Arch. Anz.* 1867 p. 46* n. 6), ed il secondo conservato nel museo Britannico (*Marbl. in the Brit. Mus.* IX tav, XXXV 4) esibiscono Minerva ed un' altra donna, ambedue alzanti le mani per coronare un uomo stante in mezzo di loro. Nell'altro, descritto da Ad. Schöll (*Archaeol. Mittheil.* p. 62), benchè sia anche più frammentato, questo però è certo che la donna coronante non può dirsi Vittoria, perchè è senza ale [1], mentre qui non si può riguardare un quarto rilievo (Le Bas tav. 38,2), benchè sia somigliante ai mentovati, essendo conservata soltanto la parte inferiore del braccio della donna coronante un guerriero che sta rimpetto alla Pallade.

Ma anche quella classe di monumenti attici, nei quali Minerva stessa corona il vincitore [2], offre una analogia evidente, in quanto che Minerva come governatrice degli agoni attici, facendo valere i suoi diritti anche nella distribuzione dei premi, sostiene le veci della Vittoria, e con questa classe ha relazione un'altra, nella quale il vincitore vien coronato dalla divinità tutelare della famiglia cui egli appartiene, come in alcune monete della famiglia Cornuficia [3] la Giu-

[1] Tenendo conto dell' analogia di queste rappresentazioni, credo che nel rilievo pubbl. da Stuart *Ant. of Athens* II p. 36 non sia rappresentata, come credette Curtius (*Arch. Zeit.* 1867 p. 96), la phyle attica ricevente il tripode dal βραβευτής, ma piuttosto la divinità dell'ἀγὼν μουσικός porgente il tripode ad un vincitore.

[2] Le Bas *Mon.* 37,1; 38,1. Pervanoglu *Arch. Anz.* 1867 p. 45* n. 1. 3. 10.

[3] Cf. Montfaucon *Ant. expl.* I p. 1. tav. 6 XXII Cohen *descr. des mon. de la républ. Rom.* XV Cornuficia 1. 2. 3. XLIV 26.

none lanuvina, divinità tutelare di questa famiglia probabilmente discendente da Lanuvio, corona il Q. Cornuficio che aveva combattuto con gloria nell'Illiria e Siria ed era stato augure.

A questa serie di monumenti [1] credo che anche il nostro rilievo debba aggiugnersi. Essendo però perduta la testa dell'uomo e probabilmente anche un'iscrizione, una spiegazione più speciale sarà molto difficile. Ma per fissare almeno un poco più accuratamente la specie, alla quale debba assegnarsi, due possibilità pajono essere da escludersi. Come l'assenza di armi non lascia riconoscere nella figura maschile un guerriero, così mancano alla donna gli attributi caratteristici per dichiararla una divinità locale. All'incontro tutto va d'accordo, se ravvisiamo in lei una divinità allegorica, analoga alla εὐταξία.

Basteranno questi cenni sul suggetto del rilievo, ma restano ancora da dirsi due parole sopra il suo stile.

L'arte greca si manifesta non solamente nel panneggiamento della donna e nel movimento del suo braccio destro che tiene il lembo del panno nell'altezza del collo, motivo di compostezza delicata frequentissimo nelle opere greche, ma anche nelle proprietà del rilievo stesso. Non sporge alcuna parte infuori dal piano ideale, anzi a bella posta il braccio ed il piede sinistro dell'uomo sono un poco troppo spianati. Non calcolando ciò, il disegno deve dirsi corretto, benchè non solamente il marmo, ma anche l'esecuzione non dappertutto esatta palesino abbastanza la copia fatta nell'epoca romana. L'invenzione dell'originale credo che deve attribuirsi non al fiore dello stile semplice e grandioso, ma ad un'epoca più bassa. Imperciocchè la

[1] Forse anche la *stephanusa* di Prassitele (Plin. XXXIV 70) sarà da mettersi in questo numero.

composizione, quantunque bella, non è intieramente libera da ricercata raffinatezza. Principalmente riguardo al movimento del braccio destro della figura maschile, parmi che abbia influito troppo lo studio di interrompere e di far opposizione al flusso delle linee orizzontali. Fra i rilievi conservati nei musei romani è il più somigliante, benchè l'esecuzione delle teste sia peggiore, la cosidetta apoteosi di Adriano che sta nel gabinetto Braschi del Vaticano (*Mus. Pio-Cl.* V 26. Pistolesi *Il Vat. descritto* V 63) [1], e per conto della composizione possono confrontarsi anche il rilievo di Napoli, rappresentante Ercole con Ebe (*Mus. Borb.* III 51. Kekulé *Hebe* t. IV 1) ed il rilievo di Megara pubblicato da Raoul-Rochette *Pitt. Pomp.* tav. ... vign. n. 1 p. 91.

RICCARDO FOERSTER

DUE VASI CAPUANI

(Mon. dell'Inst. vol. VIIII tav. XVII)

In uno scavo eseguito nell' anno 1868 presso s. Maria di Capua, vale a dire nel sito dell'antica città omonima, furono rinvenuti in una tomba quattro bellissimi vasi dipinti, tutti a figure rosse, di uno stile perfetto sebbene ancora un po' duro [2]. Le rappresentanze che adornano il corpo di due fra essi, si trovano ora incise sulla tav. XVII de' monumenti, mentre in altra occasione forse si pubblicheranno i due ri-

[1] Cf. Kekulé *Hebe* p. 48.

[2] Furono descritti poco dopo essere scoperti dal sig. Helbig. nel *Bull.* 1868 p. 135 ss.

manenti, cioè un'anfora raffigurante la battaglia fra Achille e la regina delle Amazzoni ed una terza idria [1], la quale mostra Apolline in atto di perseguitare una donna [2], le cui compagne corrono per annunziare il fatto ai genitori: dietro Apolline un giovane può appena frenare i cavalli alati del carro pronto a portare via la preda. — L'interpretazione delle pitture che or'ora stiamo per edere, non offre veruna difficoltà e bastano poche parole per accompagnarne la pubblicazione.

1.

La scena che adorna la prima idria, ripetuta spesso volte sopra tali vasi [3], è ben scelta per abbellire un arnese in cui si apportava l'acqua.

In un luogo sacro, indicato dal cranio di bue, Apolline, assiso in una sedia, si riposa dal cantare ed abbassando la testa laureata, riceve la bevanda dalla sorella coperta di lungo chitone e d'una sopraveste spizzata.

Dietro Diana sta una donna riccamente vestita ed ornata che colla destra le porge la patera per aver anch'essa del vino. Oltre il ramoscello d'alloro tiene nella sinistra il lungo tronco dello stesso albero [4] che Apolline, preparandosi a suonare, le ha consegnato. Senza dubbio è Latona e non la Pizia come pensò il

[1] *Archaeol. Zeit.* 1869 p. 35,4.

[2] È vero che sarà difficile di trovare un nome certo per questa giovanetta amata da Apolline; ma come congettura che mi pare non senza probabilità, proporrei di chiamarla Cirene cf. Pind. *Pyth.* IX 5 sgg. ὁ χαιτάεις..... ποτὲ Λατοΐδας ἁρπάσ' ἔνεικέ τε χρυσέῳ παρθένον ἀγροτέραν δίφρῳ...... ὑπέδεκτο δ' ἀργυρόπεζ' Ἀφροδίτα Δάλιον ξεῖνον θεοδμάτων ὀχέων ἐφαπτομένα χερὶ κούφα κτλ.

[3] Cf. Heydemann *Iliupersis* p. 26 s.

[4] Cf. Overbeck *Sagenkr.* XXIX 4, 8, 11, 12 ecc.

sig. Helbig (p. 138). Imperocchè la Pizia nei dipinti vascolari vien raffigurata quasi sempre più vecchia [1] e tiene nelle mani la grande chiave del santuario [2], o se mai apparisce come giovanetta, per escluder ogni dubbio, trovasi seduta sopra il tripode delfico [3]. E come in scene simili alla nostra una figura femminile che sola trovasi congiunta con Apolline, è sempre da riconoscersi per Diana [4], sebbene sia priva dei soliti attributi [5], così due donne con esso riunite [6] sono da interpretarsi per la madre e la sorella del nume: ciò che in alcune pitture è confermato da iscrizioni apposte [7].

Dietro Apolline sta Mercurio alzando la mano sinistra e col caduceo nella destra. Non si può giudicare se egli sia stato aggiunto dal pittore soltanto per empire lo spazio e per corrispondere alla figura di Latona, ovvero se sia ideato come messaggiere olim-

[1] Per esempio nella pittura del vaso di Berlino (n. 1003: pubbl. da R. Rochette *Mon. inéd.* 35; Gerhard *Apul. Vas.* A 6; Overbeck 29,4); Stephani *Compte-rendu* 1863 VI 5; Jahn *Vasenb.* I 1 (Mus. Napol. 3249) ecc.

[2] P. e. Overbeck 29,5 (R. Rochette *Mon. inéd.* 76,8); Stephani *Compte-rendu* 1863 VI 5; Jahn *Vasenb.* I 1; *Annali* 1868 tav. d'agg. E.

[3] Vaso del Mus. naz. di Napoli n. 1984: pubbl. presso R. Rochette *Mon. inéd.* 36,37; Inghirami *Vasi fitt.* 385, 386; Guigniaut *Rel.* 242, 835; Overbeck 29,11; *Arch. Ztg.* 1860, 138,1.

[4] Cf. *Élite céramogr.* II 10 (Berl. 837; Gerhard *Ant. Bildw.* 9; Panofka *Recherches* 8,3); 11 Micali *Mon. ined.* 1832. 84,1); 12 (*Brit. Mus.* 855; Gerhard *Auserlesene Vas.* 23) ecc.

[5] Cf. Kekulé *Hebe* p. 24 ss. ed i vasi *Élite céram.* II 13 (Gerhard *Auserlesene Vas.* 24); 14; 19; 32 (Mus. Santang. n. 28: Panofka *Vasi di premio* 5); ec.

[6] Cf. *Élite céram.* II 15; 24 (Mus. Santang. n. 192: Gerhard *Auserl. Vas.* 78); 26; 27 (Ghd. 26); 29; 33 (Gerhard 27); 36A (Gerhard 28); 36B (Gerhard 15); 36C; 36D (*Brit. Mus.* 552); 46 (Tischbein *Vas.* I 28 o 26); ecc.

[7] Cf. *a.* Vaso della collez. Feoli n. 12 (Gerhard *Auserlesene Vas.* 25; *Élite cér.* II 23B; *Mon. dell' Inst.* I 26, 7). — *b.* Vaso della fù collez. Durand n. 14 (Gerhard 20.21; *Élite* II 50).

pico, giunto latore di novelle ad Apolline, come occorre in due altre pitture vascolari.

Nella prima [1] di queste egli, avvicinandosi e levandosi il petaso, comincia il suo rapporto: nell'altra [2] afferra colla destra la sua barba lunga, imbarazzato, a ciò che pare, non sapendo come incominciare il discorso.

Colgo questa occasione per notare che una pittura pubblicata dal Minervini [3], raffigurante Apolline che riceve la bevanda da Diana, è di certo copia moderna di un vaso ora in possesso del sig. Alessandro Castellani in Napoli. È dessa un'idria, di forma assai graziosa e d' una vernice splendidissima, senza dubbio antica.

2.

Il dipinto dell'altra idria capuana mostra il ratto di Orizia, mito che, molto celebrato dagli scrittori, miravasi sull'arca di Cipselo (Paus. V 19,1) e d'allora in poi fu spesso rappresentato nei monumenti dell'arte greca [4].

Diversissimi tra loro furono i racconti riguardo il luogo dove il fatto dicevasi accaduto: gli uni (*schol. Odyss.* XIV 533) nominarono l'acropoli d' Atene, gli altri l'areopago (Plat. p. 228B); Cherilo cantò che la bella vergine fosse stata ratta *ὑπὸ τὰς τοῦ Κηφισσοῦ πηγάς* (schol. Apoll. Rhod. *Arg.* I 212). Ma la fama la più divulgata si era che il re de' venti (Pind. *Pyth.* IV 181) s'impadronì d'Orizia sulle rive dell'Ilisso, ove

1 Gerhard *Auserlesene Vas.* 29: *Élite cér.* II 36.
2 Gerhard *Auserlesene Vas.* 30; *Élite cér.* II 84.
3 Nel *Bull. arch. Napol.* di Avellino VI 2,5 p. 52,1.
4 Cf. Welcker *Alte Denkm.* III p. 144 ss; V p. 327 ss.

più tardi si vedeva un altare a lui dedicato (Paus. I 19,5).

Diversi sono anche i rapporti intorno alle circostanze in cui Orizia fu sorpresa da Borea. Secondo Acusilao (*schol. Odyss.* l. c.) essa era andata per far un sagrifizio ad Atene Poliade; secondo Cherilo raccoglieva fiori; secondo Platone e gli altri scrittori si divertiva a giuocare colle compagne. I pittori de' vasi seguirono ora questa ora quella tradizione.

Così sopra un bel vaso di Nocera [1] la vergine mirasi palleggiando, come fa Nausicaa nella scena omerica. In un'altra pittura [2] ella s'avvicina alla fontana Enneacruno per attingere l'acqua, come Polissena andava alla fontana rodia e le figlie di Celeo al pozzo partenio (*hymn. Hom.* V 99): concetto di cui appena si poteva idear altro più adattato per ornar un'idria.

Sul nostro vaso Orizia, sola, come in molti altri dipinti [3], stava raccogliendo fiori, uno dei quali le è caduto dalle mani. In pari modo si vede occupata nelle pitture di due altre stoviglie [4] dove vi è aggiunta un'amica che spaventata fugge.

Di compagne (anonime) della vergine troviamo, secondo le condizioni dello spazio o il capriccio degli artisti, ora una [5], ora due [6], ora quattro [7]; nove

[1] Nel Museo nazionale di Napoli n. 3352: pubbl. nel *Bull. Nap.* N. S. V 2 p. 17 ss.

[2] Tischbein *Vas.* III 31 (43) - Millin *Gal. myth.* 80, 314; cf. Welcker l. c. III p. 162,1, la di cui interpretazione non posso accettare.

[3] Gerhard *Arch. Ztg.* 1845, 31,1; Panofka *Dionysos und die Thyaden* 1852 III 11; Mus. di Napoli n. 3125; 3220 (*Annali* 1843 tav. d'agg. O); *Catal. Durand* 211 (R. Rochette *Mon. inéd.* 44B) ecc.

[4] Millin *Vases peints* II 5; Gerhard *Auserlesene Vas.* 152,1.

[5] per esempio - oltre i vasi citati nelle note antecedenti 2 e 3 - Mus. di Napoli 3139 (*Mus. Borb.* V 35,3); *Catal. Durand* 213; *Catal. di Monaco* 748; Welcker *Alte Denkm.* III p. 185,7; ecc.

[6] p. e. Gerhard *Aus. Vas.* 152,3; Heydemann *Gr. Vas.* I 1.

[7] Berlin. 1602 (Gerhard *Etr. Camp. Vas.* 26 ss; *Nouv. Annales* II pl. II).

miransi sul vaso sopra lodato di Nocera. Tre sorelle, dichiarate come tali da epigrafi, ed un' amica senza nome mostra il celebre vaso [1] di Monaco che primeggia per la grandiosità e la bellezza del disegno.

Nuova ed interessante è la presenza di Minerva, mentre altrove [2] in suo luogo troviamo il padre Eretteo, attirato all'annunzio del ratto, ed insieme con questo l'avo Cicrope, come sul vaso monacense citato ed altri. La protettrice degli Ateniesi, secondo il mio avviso, favorisce l'impresa di Borea per renderlo propizio al suo populo prediletto: ed in fatti egli, per mezzo di Orizia γαμβρὸς καὶ κηδεστὴς della città, la secondò molto nella guerra persiana (Herod. VII 189. Himer. *or.* I 18 ecc.) danneggiando con impetuoso vento le navi dell'inimico.

H. Heydemann.

FONTANA ETRUSCA PRESSO PIANSANO

(Tav. d' agg. K)

Nel Bullettino dell'Istituto dell'anno 1869 p. 174 e 175 il sig. Helbig, annunziando la scoperta d'un edifizio antico trovato in Piansano nella proprietà del sig. conte Cini, promettèva una nuova relazione, tosto che le assunte indagini permettessero un giudizio determinato intorno alla destinazione di quell' edifizio, essendone la prima troppo insufficiente.

Continuato dunque lo scavo nell' autunno scorso ed anche recentemente, furono messe allo scoperto le

[1] Cat. 376 (*Mon. inéd. de la section française* 22. 23).

[2] Berlin. 1602; Heydemann *Gr. Vas.* I 1; *Cat. Durand* 213; *Cat. di Monaco* 748.

parti principali del fabbricato, ond'io ebbi occasione di esaminarlo. Ho cercato dare sulla tav. d'agg. K un disegno esatto e fedele degli scavi come ora si trovano e così offrire a chiunque non concordasse colla mi opinione, il mezzo di formarsi un proprio giudizio sulla destinazione del monumento.

Della situazione di esso parla già il rapporto preliminare del sig. Helbig; resta solo d'aggiungere che il lato maggiore del fabbricato entra nel pendio della collina; in conseguenza la parte stretta è volta verso la valle. Semplicissima ne è la disposizione: un rettangolo, lungo metri 30,45, largo 9,40, formato intorno da mura ben costruite di pietre quadrate di tufa e calcina. Queste mura, grosse m. 0,75 in media ed alte da 2,40 a 2,50, sono in cima coronate da lastre di pietra che sporgono dal filo della parete interna m. 0, 13. Certamente esse mura servivano di sostegno alla primitiva altezza del terreno, e la rozza lavorazione superficiale della parete volta verso la collina esclude l'idea che le mura avessero attorno uno spazio libero.

All' angolo fra mezzogiorno e levante del fabbricato scende nell'interno una rampa larga m. 3,75, ben costruita in pietre quadrate. Il piede di essa è composto di due sassi irregolari. – Mi sembra che tale edifizio sia stato ricoperto a poco a poco dalla terra della collina staccatasi a causa delle acque pluviali; poichè tutto il materiale che lo ingombra, è assai tenace ed è la stessa terra rossa e vulcanica locale. Sassi o calcinaccio e sostanze vegetali che potrebbero far supporre un ricoprimento artificiale, non vi si trovano che scarsamente sulla superficie. Ora le parti più alte delle mura oltrepassano la terra verso la valle di m. 0,50,

ma verso la collina sono ancora 4,00 sotto il piano attuale del terreno.

La pianta delineata sulla tav. K ci presenta il punto in cui sono arrivati gli scavi, e coll'ajuto delle sezioni e della veduta prospettica la disposizione intiera del monumento resta sufficientemente chiara.

Già la prima vista attesta che esso non abbia servito ad uso sepolcrale. Tutte le parti sono ben conservate, ma finora nessuna iscrizione è stata trovata; inoltre l'umidità straordinaria del luogo contradice a quest'opinione. Dopo un accurato esame si vede che il sig. Helbig colpì nel segno, quando disse che questo edifizio fosse una costruzione ad uso d'acqua. La circostanza che il terreno, in generale poco umido nei dintorni, qui sia tanto umido che, poco dopo cominciato lo scavo, fu necessario di dare uno sbocco artificiale alle acque, è segno certo della primitiva destinazione. Le linee distinte colle punte di freccia indicano il corso attuale dell'acqua. Sfortunatamente per fare sboccare l'acqua fu d'uopo tagliare la rampa (*e*) in mezzo. Le considerevoli dimensioni del fabbricato facilmente lo farebbero ritenere per una conserva d'acqua: ma vi si oppongono la grandiosa costruzione della rampa e le pietre quadrate lavorate piane solo alla superficie e ciascuna circondata d'un orlo intagliato, di maniera che vi sono delle giunture di m. 0,06 di larghezza e m. 0,04 di profondità. Ogni strato inferiore di pietra sorpassa il seguente superiore di circa m. 0,05; il qual lavoro è difettosissimo per un serbatojo d'acqua, essendo la prima necessità il rendere le superficie delle pareti pianissime e di munirle di un intonaco per preservarle dalla formazione di sostanze vegetali; questo intonaco manca qui affatto.

La lavorazione studiata delle pietre non pare giustificabile, se esse erano coperte dall'acqua.

Ma non ammettendo che questo monumento sia stato un serbatojo d'acqua, l'estensione e la disposizione della sua struttura esclude che queste mura circondassero una semplice sorgente, anche se fosse stata una fonte sacra: nel qual caso non mancherebbe certamente una iscrizione. Anche la forma bislunga delle mura non ammette quest'opinione. Quanto a me, mi deciderei piuttosto di tenerla per una antica costruzione analoga a quelle che attualmente si trovano ancora in Italia, e servono tanto per attingere l'acqua, quanto per lavare; accanto alla scala nel mezzo del lato minore (presso *b*) l'acqua sorgeva e poteva facilmente essere attinta. Lo spazio centrale conteneva certamente uno o vari bacini ad uso di lavare. In poche parole, era una fontana ed un lavatojo pubblico.

Nella speranza di vedere la mia sentenza confermata, feci fare (presso *d* in pianta e nel profilo da *C* a *D*) un taglio in forma di canale fin in mezzo della massa di terra nell'interno del monumento; ma anche in questo sperimento non si trovò nè bacino nè altro di rimarchevole, ma soltanto qualche coccio di vassellame ordinario. Si aprirono però nuove vene di acqua le quali resero molto difficile di continuare lo scavo sotterraneo ed impedirono d'avanzare il lavoro nella direzione del lato maggiore. Spero però che, trasportando al difuori la massa di terra interna, avanzi di bacini d'acqua debbono venire alla luce. In ogni caso nel mezzo del muro verso mezzodì si trovò un'apertura per l'acqua. Nel punto *a* della sezione *A-B* attraverso due pietre è praticato un buco il quale è in comunicazione col canale *b* del suolo artificialmente fabbricato con una specie d'argilla. La forma irrego-

lare del buco, trovato chiuso con piccoli sassi e calcina da murare, ci fa supporre che il canale primitivo sia stato cavato con forza per approfittare del metallo.

All'apparenza esteriore della costruzione che è senza alcun ornamento, è difficile di fissare il tempo della sua erezione, perchè col materiale abondante nella vicinanza si poteva effettuare in ogni tempo. Una fortunata circostanza però non ci rende difficile di provare che questo interessante monumento rimonta ad un'età antichissima. Fin da quando la sorgente d'acqua era già da lungo tempo dimenticata e sotterrata, vi fu eretto al disopra un cippo sepolcrale romano, messo a giorno dal lavoro degli scavi nella situazione indicata da *c* nella pianta e profilo da *C* a *D*. Senza dubbio questo monumento sepolcrale, lavoro ordinario e nel suo stato mezzo distrutto senza iscrizione ed ornamento fuorchè un festone rozzo, non ha alcun rapporto con quello di sotto. La tomba appartiene forse all' ultima epoca romana; eppure saranno passati dei secoli dall' edificazione del monumento che conteneva la fonte la quale certamente servì per molto tempo alla sua destinazione benefica, poi abbandonata passò a poco a poco in oblio. Si può dunque senza scrupolo ritenerlo per un fabbricato etrusco, anche perchè in diverse parti si trovarono cocci di vassellame etrusco.

La continuazione e la fine degli scavi, che il sig. conte Cini spera poter effettuare nell'autunno prossimo, daranno senza dubbio completa chiarezza intorno la destinazione di questi interessanti avanzi.

PAOLO LASPEYRES.

RILIEVO DI FOLIGNO RAPPRESENTANTE GIUOCHI CIRCENSI

(*Tavv. d'agg. LM.N.*)

Quando il sig. Huebner nel vol. 35 pag. 135 segg. di questi Annali, pubblicando un musaico di Barcellona, dava una rivista dei monumenti a lui noti relativi ai giuochi del circo, espresse il suo rincrescimento di non poter profittare con un esatto disegno del rilievo di Foligno edito dal Panvinio che ignorava se ancora esistesse (l. c. p. 139). Ed a questo rincrescimento dovevasi ben associarsi in quanto che si sapeva che tal rilievo rappresentava il circo ed i giuochi del circo più dettagliatamente di qualunque altro monumento conservatoci; e perciò dovevasi essere ben grati al sig. Brunn per la sua comunicazione (l. c. p. 140 nota 1) d'averlo ritrovato nel Palazzo comunale di Foligno e che ne farebbe fare un disegno. Questo disegno, ad istigazione del sig. Brunn eseguito per l'Istituto da un esperto artista, è appunto quello che qui pubblichiamo. Io stesso nell'anno 1864 l'ho confrontato coll'originale, ma esso allora trovavasi in terra in un magazzino poco chiaro a causa di restauri che si facevano al detto palazzo comunale, e mi fu perciò cosa molto gradita che poco dopo un esperto amico avesse la bontà di riesaminare alcune parti di esso rilievo.

Questo è in una tavola di marmo lunga m. 1,29 ed alta m. 0,51 e senza dubbio in origine formava la fronte d'un sarcofago. La sua superficie ha alquanto sofferto e le parti più sporgenti della rappresentanza sono logore e perciò divenute poco chiare ed

alcune frammentate [1]. Il monumento non ha subito ristauri moderni, poichè il pezzo dell'angolo destro inferiore mi è sembrato antico. Aggiunta moderna è probabilmente la sporgenza simile ad una rottura o fiamma ardente sopra l'ara che sta a sinistra dell'obelisco, sporgenza che, per quanto ho potuto esaminare, mi è sembrata di gesso.

Il rilievo fu senza dubbio trovato in Foligno o nel circondario di questa città e certo prima del 1580, anno in cui Onofrio Panvinio di Venezia ne fece fare un'incisione e stampa [2].

Che il disegno di Panvinio non meriti la lode attribuitagli d'una *imago diligenter edita*, lo prova un sol colpo d'occhio sul nostro disegno. La proporzione della lunghezza e larghezza dell'originale fu da lui totalmente cambiata, e per ciò che riguarda i dettagli della rappresentazione, sarebbe pena inutile, se volessi indicare pure una parte dei punti in cui egli manifestamente ha fatto arbitrarii cambiamenti e restauri dell'originale. Questi sono così numerosi e così

[1] È lo stesso dei tratti del volto degli uomini e dei cavalli che la nostra tavola mostra un poco troppo decisi.

[2] Imperocchè così debbono intendersi le parole sulla sua tavola: *imago diligenter reddita Onuphrii Panvinii Veronensis opera et typeis Venetiis anno salutis MDLXXX.* Di un' edizione dell'anno 1580 non ho potuto trovare alcuna traccia; l'elenco delle opere di Panvinio che precede l'edizione di Padova 1642 non conosce tale edizione. L'*editio princeps* è senza dubbio quella da me veduta nella biblioteca di Monsig. conte Giuliari in Verona, in folio Patavii 1600. Da questa differisce solo pel titolo e la prefazione ecc. la edizione in fol. ivi apparsa nel 1642, mentre riguardo al testo e le tavole è esattamente la stessa stampa. L'esemplare del nostro rilievo in Graevii *thes.* IX p. 183 differisce dall'*editio princeps* nelle particolarità, ma non nell'essenza. La biblioteca Gotana oltre quella dell'anno 1642 ne possiede anche una parigina dell'anno 1601 in ottavo senza tavole. L'elenco sopra citato dell'edizione 1642 menziona due edizioni: Venetiis 1602 e Parisiis 1600.

importanti, che sembra necessario di conservare la massima diffidenza o rifiutare come arbitrarie finzioni anche quei luoghi dove Panvinio avrebbe probabilmente potuto vedere l'originale meglio conservato.

La rappresentazione del nostro monumento, considerata secondo il suo valore artistico, va soggetta come tutti gli altri rilievi dello stesso argomento, a tutti i difetti che risultano da ciò che l' espressione del largo spazio del circo colla massa delle sue decorazioni e la quantità delle quadrighe, cavalieri ecc. partecipanti ai giuochi è fuori dei limiti della scoltura, ed è solo possibile all' arte della pittura [1]. Ma ciò posto e facendo astrazione dagli errori di prospettiva e di altre particolarità, è d'uopo confessare che, dato tal problema, lo scultore al quale siamo debitori del disegno originale di questa copia municipale, lo abbia ben risoluto, in quanto che rappresenta intelligibilmente l'architettonica costruzione del circo e le sue decorazioni, ed aggruppa in esso i cocchi in modochè i singoli momenti dell' azione presentano un quadro vivace.

Passando ora alla descrizione di quest'opera che principalmente ha interesse antiquario, siamo spontaneamente indotti a riconoscere che ci troviamo innanzi una rappresentazione d'un circo della città di Roma e con molta probabilità del circo κατ' ἐξοχὴν, cioè del

[1] Fra le pitture pompeiane ve n'è una disgraziatamente assai guasta colla rappresentazione dei giuochi nel circo: Helbig *Campan. Wandgemaelde* n. 1511; cf. n. 779 e 787. Quella trovata sull'Esquilino, poi trasferita nella casa Massimi alle Quattro Fontane e pubblicata presso Ciampini *Vetera monimenta* I t. 23 e (colorata) nel *Recueil de peintures antiques d' après les dessins coloriés par Pietro-Santo Bartoli* (Paris 1783) I t. 30, rappresenta una scena della *pompa* procedente i giuochi del circo.

Circo massimo [1]. Un circo così riccamente decorato e giuochi così grandiosi erano certamente impossibili per una città come *Fulginium*, e d'altronde da Roma si mandavano ai municipi copie di disegni come quelli su cui poggia il nostro rilievo, composti difficilmente in una città così piccola e così prossima a Roma. Secondo una osservazione probabilmente giusta di Huebner (*Annali* 1863 p. 137) i musaici d'Italia, Barcellona e Lione rappresentano i circhi di queste importanti città provinciali, mentre al contrario la maggior parte dei rilievi e delle monete rappresentano il Circo massimo o un altro dei circhi romani che, in quanto alla costruzione, erano ancor più analoghi al Circo massimo di quello che lo fossero gli edifizi provinciali.

È perciò che col confronto di questi monumenti sarà possibile ottenere dalla rappresentazione del nostro rilievo, almeno nelle parti che in esso sono ancora visibili, una imagine del Circo massimo tanto chiara, quanto forse può ottenersi di nessun'altro edifizio romano ora quasi interamente distrutto.

Noi esaminiamo in primo luogo l'arena delle corse ed in secondo luogo i giuochi che ivi si fanno.

La parte superiore sinistra del rilievo di Foligno è occupata dai *carceres*, o, secondo la più antica denominazione, dall'*oppidum*. Questi sono raffigurati come otto spazi coperti da volte [2], le cui aperture agli archi sono chiuse con ornamenti lavorati a fori, del tutto simili a quelli del frammento Borgiano a Napoli (tav. d'agg. N n. 2) e presso Zoega *Bassorilievi* II tav. 114 –

[1] Friedlaender presso Marquardt *Alterth.* IV not. 3272.

[2] Dionys. *Ant.* III 68 ψαλιδωτὰς ἱππαφέσεις; Sidonius Apollin. *Carm.* 23 v. 319: *carceribus fornicatis*.

T e *V* [1], mentre queste aperture hanno una chiusura gratticolare sul rilievo Vescovali (*G*), sul musaico d'Italica (*A*) e sulla lampada presso Birch [2]. Le porte dei carceres, delle quali sul nostro monumento sono solo visibili la prima, seconda, quinta e sesta, consistono di due imposte, come sui monumenti citati nelle note 1 e 2, e queste sono rappresentate come sopra *A* e *G* e presso Birch a guisa d'inferiate, mentre sul frammento Borgia (tav. d'agg. N n. 2) e presso Zoega (*T*) esse mostrano aperture lunghe perpendicolari [3].

[1] Queste lettere si riferiscono all'elenco di Huebner *Annali* 1863 p. 188 segg. Io vi aggiungo ancora i seguenti monumenti: I. i quadri citati nella nostra pagina 234 nota 1. — II. il bicchiere presso Passeri *Lucerne* III praef. p. II. — III. Rilievi: 1 *Mus. Borbon.* VIII t. 28 (Gerhard. *Neap. Bildw.* p. 137 n. 516. — 2 Gerhard *op. cit.* p. 143 n. 550. — 3 Lasinio *Raccolta di sarcofaghi ecc. del Camposanto di Pisa* t. 70. — 4 ibid. t. 78. — 5. *Galleria di Firenze* serie IV t. 100. — 6 Maffei *Mus. Veronense* tab. ad pag. 126 n. 1. — 7 *Galleria Giust.* II t. 94. — 8 *Beschreibung Roms* III 1 195 (Mus. Capitol.), — 9 ibid. III 2 p. 464 (Villa Albani). — 10 frammento inedito del mus. Kircheriano che rappresenta tre bighe con Amorini; meta di tre colonne; sei delfini; mancante la metà destra. - 11 frammento inedito in Ostia su cui è raffigurato un uomo in veste d'auriga a capo scoperto che innalza la mano destra e nella sinistra tiene una frusta ed un'anfora. — 12 Gori *diptych.* II t. 20. — IV. Lucerne: 1 di Napoli; vedi tav. d'agg. N n. 1. - 2 di Londra, Birch *History of ancient pottery* II p. 288. - 3 Bartoli *Lucerne* I t. 27. - 4 Passeri *Lucerne* III t. 26. — V. pietra incisa nel *Mus. Fior.* II t. 79. — Tralascio alcuni frammenti troppo insignificanti (come p. e. *Monum. Matthaeiana* III t. 47,2), ed osservo solo che il rilievo Colonna (*D*) ora trovasi negli Uffizi, ed è ben riprodotto *Galleria di Firenze* ser. IV t. 99; inoltre che *T* e *V* sono identici; per *G* cf. ora Schoene e Benndorf *Lateran. Mus.* n. 34.

[2] Sul musaico di Lione mancano questi archi sui *carceres*.

[3] Che le porte dei *carceres* fossero di lavoro a giorno, lo mostrano alcuni passi, come presso Stazio *Theb.* VI 392: *impulsi nequeunt obsistere postes claustraque, compressae transfumat anhelitus irae* e presso il suo imitatore Sidonio Apoll. *Carm.* XXIII 383: *illi ad claustra fremunt, repagulisque incumbunt simul, ac per obseratas transfumant tabulas.*

Qui, come sulle altre rappresentazioni [1], vediamo gli angoli delle porte formate da erme (*Hermuli* presso Cassiodoro *Var*. III 51) delle quali il nostro rilievo ne mostra quattro. La striscia che loro gira innanzi, è senza dubbio da ritenersi per la soglia dei carceres la quale è pure indicata sulla lampada di Birch.

Nel mezzo dei carceres trovavasi in ogni circo di cui abbiamo notizia, la gran porta d'ingresso, ed è certo d'ascriversi solo ad un errore dell'artista, s'essa manca sul nostro rilievo. Panvinio però ha qui commesso una falzificazione da ben rimarcarsi, avendo indicato questo ingresso e ciò in modo che mediante esso il circo ha dodici carceres; cioè ponendolo fra il 6.° e 7.° carceres numerando dal fondo.

Il nostro circo ha 8 carceres ed un egual numero ne hanno il musaico di Lione (*B*), il rilievo Vescovali (*G*) e la lampada di Birch [2]. Nel Circo massimo probabilmente ab origine il loro numero era anche di otto, di modo che di ogni *factio* sortiva per ognuna delle quattro porte a dritta un cocchio ed entrava nelle altre quattro dopo compiuto il *missus*, mentre nelle prime stavano di nuovo pronti i cocchi pel prossimo *missus* [3]. Già di buon' ora, dacchè divennero più frequenti le corse di più di quattro cocchi, per facilitarne la partenza simultanea e render, per quanto era possibile, eguale la distanza dalla meta, si avrà dovuto costruire i carceres in una curva tale, quale la veggiamo ancora nel circo di Massenzio (Bianconi *Descrizione dei*

[1] Ad eccezione del musaico di Lione (*B*) il quale in genere rappresenta i *carceres* come costruiti in travi di legno.

[2] Sopra i due monumenti menzionati ultimamente sono visibili solo quattro *carceres*, perchè non rappresentano che una metà del circo.

[3] V. Becker *de Romae vet. muris* p. 84 sgg. e *Alterth*. I p. 667: Friedlaender presso Marquardt IV not. 3272.

circhi tav. I; Friedlaender IV nota 3273). Una tale curva è indicata come sul musaico d'Italica (*A*), così pure in proporzioni bastantemente giuste sul rilievo di Foligno: imperocchè almeno nel circo di Massenzio dal centro del lato lungo a dritta, sorpassando la meta più vicina, si vede il carcer più lontano del lato opposto. Possiamo dunque ammettere che le otto quadrighe qui rappresentate siano partite nello stesso momento dalle otto porte. - Più tardi - probabilmente dal tempo di Domiziano - aveva il Circo massimo dodici carceres ed altrettanti ne mostrano le ruine del circo di Massenzio, numero mediante il quale furono possibili i *certamina ternarum* (*quadrigarum*) [1].

Sopra gli archi dei carceres sta una balaustrata chiusa dal cornicione. La parte superiore di questo muro è in ambedue le parti ornata di tre statue delle quali le tre a sinistra poggiano sopra base; tutte sono solamente accennate, di modo che tutto al più una (cioè la prima di quelle a destra di chi guarda) può supporsi che rappresentasse Ercole. Fra queste statue sul mezzo del muro sta un *pulvinar*, spazio formato a guisa d'un tetto acuto che poggia sopra due colonne e nel fondo chiuso, come sembra, mediante delle *aulaea*. Questo spazio lo vediamo occupato da tre uomini vestiti di toga, dei quali quello in mezzo è l'autorità che presiede o il largitore dei giuochi; egli tiene nella sinistra, come sul rilievo Vaticano presso Visconti, *Mus. Pio-Clementino* V t. 42 (*J*) uno scettro [2] e ciò lo designa qual magistrato superiore. Rappre-

[1] Sul musaico d'Italica (*A*) vediamo undici *carceres*, numero del tutto anormale.

[2] Giovenale X 43; Friedlaender IV p. 449.

sentazioni simili di questa loggia[1] si vedono sull'accennato rilievo Vaticano (*J*) e nei musaici d'Italica (*A*) e di Lione (*B*)[2]. Le torri che stavano ad ambedue i lati dei carceres, e di cui una la vediamo sul rilievo Vescovali (*G*), non sono rappresentate sul nostro monumento.

Prima di allentanarci dall'esame dei carceres, mi sia concesso il tentativo di condurre più vicino alla sua soluzione la questione ultimamente trattata da Huebner (*Ann.* 1863 pag. 150 e segg.), cioè se la corsa cominciasse direttamente dai carceres o no. Huebner parte da questo che nessuno scrittore dei tempi più antichi dà una esatta descrizione della partenza dei cocchi, che l'unico presso il quale se ne trova una, Cassiodoro *Var.* III 51, dice esplicitamente, avere la partenza avuto luogo non direttamente dai carceres, ma bensì da una linea bianca tirata lungo l'intera larghezza del circo *non longe ab ostiis*, e che, se Dionisio *Ant.* III 68 chiama i carceres gli arcuati posti della partenza, da ciò non segue che le quadrighe non si fermassero anche innanzi le porte, e la corsa avesse solo cominciato dalla linea. Cassiodoro inoltre, secondo Huebner, allo stesso luogo riferisce *che davanti ai carceres stavano Mercurii* (l'edizione di Garet ha *Hermuli*) *e che fra questi era stesa la fune la quale, dato il segno della partenza, cascò*, e perciò egli suppone che tali erme stessero in qualche distanza dai carceres e che fra loro corresse la linea bianca e la corda, supposizione alla quale le rappresentanze in niente contrasterebbero. Ma per cominciare colla ultima suppo-

[1] Marini *Arval.* t. XXIV col. II 9: *supra carceres esc[endit et signum quadrigis bigis desul]toribus misit;* Livio XLV 1, 6: *consuli ad quadrigas mittendas escendenti.*

[2] Cf. il dittico dei Lampadii (*L*) presso Gori II t. 16 ad p. 86.

sizione, le erme formano su tutti i monumenti, come abbiamo veduto, gli stipiti delle ostia dei carceres e quindi non stanno isolate nell' arena in qualche distanza da essi. E neppur Cassiodoro dice ciò, poichè le sue parole suonano: *haec* (*ostia*) *ab Hermulis funibus demissis subita aequabilitate panduntur*. Ma prescindendo anche da ciò, se il posto ove doveva esser tirata la fune era fissato mediante le erme isolate, allora era chiaramente superflua la *alba linea*: ed appunto per salvare l' asserzione di Cassiodoro intorno la *alba linea* Huebner ha fatto questa supposizione.– Sopra tutto, mi sembra, dobbiamo attenerci a ciò che in tutti i passi degli antichi scrittori il *carceribus mitti* è designato come il punto di partenza della corsa, e la *calx* o *creta* come la meta di essa. Faccio solo menzione di Cicerone *Brut*. 46, 173: *qui vix e carceribus exierit, cum palmam iam primus acceperit*; *de senectute* 23, 83 ove si dice: *decurso spatio a calce ad carceres revocari*, e non *a calce ad lineam albam*; Varrone *L. L.* V 153: *in circo primo unde mittuntur equi, nunc dicuntur carceres, Naevius oppidum appellabat. Carceres dicti, quod coërcentur equi ne inde exeant antequam magistratus signum misit*. Il *signum mittere* è, come si sa, l'espressione propria al segnale della partenza, e qui dunque questa ha luogo lasciando le quadrighe i carceres, conf. Paulus Diaconus p. 184 5 (Müller) s. v. *oppidum*; Servius *in Aen*. I 54. Dionisio inoltre dice espressamente *Ant*. III 68 che mediante una sola corda tutti i carceres furono aperti simultaneamente (*διὰ μίας ὕσπληγγος ἅμα πάσας ἀνοιγομένας*), e così i poeti spesso descrivono il subito precipitarsi dei cavalli dalle porte aperte [1], ond'è che, se le quadri-

[1] p. e. Ennio presso Cicerone *de divin*. I 48, 107; Lucrezio II 263; Vergilio *Georg*. I 512; Orazio *Serm*. I 1, 114; Ovid. *A. A.* III

che si fermavano ancora un' altra volta innanzi l'ostia per indi cominciare la corsa, siccome suppone Huebner p. 151, allora sarebbe stata una istituzione del tutto inutile l'aprire tutto in un tratto i carceres mediante un apposito meccanismo. A ciò si aggiunge che anche quella costruzione a curva dei carceres, quale la vediamo ancora nel circo di Massenzio, avrebbe avuto solo uno scopo, se i cocchi direttamente da quel punto avessero cominciato la corsa. Finalmente, se la supposizione di Huebner fosse giusta, allora non sarebbe stata affatto necessaria la costruzione di carceres con porte, imperocchè i cocchi per partire da una determinata linea nell'arena, potevano venire da qualunque luogo, p. e. da scuderie poste fuori del circo, e situarsi innanzi la fune o la linea. Dionisio chiamò i carceres ἱππαφέσεις; secondo Huebner essi sarebbero solo σταθμοί.

Che nei tempi più tardi dell'antichità anche nel circo romano s' introducesse una linea bianca come punto di partenza, forse ad imitazione del costume greco, questo dobbiamo dall'altra parte crederlo a Cassiodoro *Var.* III 51 [1]. Cassiodoro dice che avendo il pubblico espresso rincrescimento di veder male attraverso le inferriate dei carceres l'impazienza dei cavalli, il loro sbuffare, e lo scalpitare nel momento prima del segnale di partenza [2], si dispose che la partenza avesse

595; *Amor.* III 2, 65 e 77; Silio Ital. XVI 315; Sidonio Apoll. *Carm.* XXIII 331-349.

[1] cf. Huebner p. 152 il quale a ragione si oppone a Friedlaender IV not. 3274.

[2] Questi momenti sono descritti molto vivacemente da Ovid. *Trist.* V 9 29; Stazio *Theb.* VI 392; Sidonio Apoll. *Carm.* XXIII 331. Presso Cassiodoro ove secondo l'edizione di Garet si dice: *ne, dum semper propere conantur elidere, spectandi voluptatem viderentur populis abrogare*, le parole *semper propere* sono manifestamente erronee.

luogo da un segno fatto sull' arena stessa. E tale asserzione è ben confermata dal musaico di Lione (*B*)

— In seguito ad una domanda da me fatta al sig. prof. Halm in Monaco, il sig. Guglielmo Meyer ebbe la bontà di mandarmi tanto sopra questo passo, quanto in genere sul paragrafo di Cassiodoro ove si parla dei giuochi del circo *Var.* III 51 la lezione di due manoscritti da lui paragonati in Montpellier (n. 294 del XII-XIII sec. = *m* e n. 4 del sec. XIII = *M*) e, attesa l'importanza pel nostro argomento di quel passo, sarà giustificato se io qui communico quelle lezioni insieme alle congetture del sig. Meyer.

1 *Haec ab Hermulis funibus demissis subita aequalitate panduntur: docentes totum illic, ut putabant, consilio geri, ubi imago capitis cognoscitur operari.* Così *m* e *M.*

2 *russeus aestati flammeae.* Così (e non *roseus*) si legge giustamente in *m* ed in *M* di prima mano.

3 *equi desultorii, per quos circensium ministri missos denuntiant exituros.* Il sig. Meyer suppone *missus* ed ha poi trovato tacitamente corretto nella stessa guisa questo passo in una nota ad Isidoro *orig.* XVIII 39 ed Migne.

4 *alba linea-perducitur.* Così *m* e *M,* senza dubbio giustamente in luogo di *producitur* delle edizioni.

5 *ne dum semper propere* legge *M;* al contrario *m*: *ne dum se praeproere* (cioè *prae* e *pro* scritti in sigla) secondo il quale col Meyer è da scriversi chiaramente *ne dum se praepropere.*

6 *Ipsae vero metue secundum zodiacos decanos ternas obtinent summitates: quas ad instar Solis quadrigae celeres pervagantur. Rotae orientis et occidentis terminos designant*] invece di *rotae* legge *eoae m, eoe M.* — Il Meyer giustamente osserva » non trattarsi qui di rote, » ma piuttosto il passo deve avere il significato che, come il sole » diviene visibile in oriente ed invisibile in occidente, così agli spet» tatori divengono i cocchi visibili in una estremità del circo ed in» visibili, almeno in parte, nell'altra dietro la spina. Il più naturale » è dunque che qui nuovamente si tratti delle *metae;* conf. Isidoro » *orig.* XVIII 30 ». Meyer suppone *eae.*

7 *unde illuc delfini aequorei aquas influunt.* Così ambedue i manoscritti; e siccome non fu ammesso finora un *influere* transitivo, così Meyer propone di leggere *infundunt.*

8 *mappam quam tergendis utebatur.* Così (non *qua*) *m* e *M.* Meyer suppone *qua in tergendis*; ma forse *quam* è solo un errore di ortografia per *qua.*

9 *ovorum erectionibus*] in ambedue i manoscritti sta di prima mano *ereptionibus*, e questo manifestamente è il giusto. Nel *m* è scritto un *c* sopra il *p.*

sul quale è tirata una linea bianca non, secondo Artaud, *in utrumque podium*, ma dalla meta innanzi verso il podium a destra. Finalmente sembra che i glossari di Stefano conoscessero questa istituzione, poichè essi parlano di una fune bianca [1] pag. 527 ΛΕΥΚΗ τὸ δένδρον, *populus*; ΛΕΥΚΙΤΗΣ ἱπποδρομίας, *creta* (dove manifestamente, secondo la glossa p. 274 CRETA λεύκη, è da emendarsi: ΛΕΥΚΗ ἱπποδρομίας, *creta*. — ΛΕΥΚΙΤΗΣ.....); p. 132 LINEA, σειρὰ γένους; LINEA *funis*, γραμμή, σειρά. La glossa p. 200 SPARTVM λευκαία ἐν θεάτροις non si riferisce forse al circo.

Prima di passare alla descrizione della *spina*, dobbiamo ancora esaminare gli altri oggetti rappresentati fuori di essa. Questi sono in primo luogo un tempietto di due piani probabilmente a quattro colonne [2] con una cupola, la cui sommità è ornata d' un oggetto a punta, forse una pigna, ed un fabbricato a due colonne con sopra un alto architrave con sette oggetti in forma d'ovo [3]. Dobbiamo imaginarci ambedue que-

10 *quas avium matribus aptaverunt*] in luogo di *quos* Meyer suppone *quod*.

11 *Hoc tantum dicimus*] « Probabilmente deve scriversi col *m* *Hoc tamen dicimus* » Meyer.

12 *Transit prasinus, pars populi moeret: p[illegible]edit venetus et potior turba civitatis affligitur*] *m* e *M* leggono *po[illegible]us* dal che Meyer con probabilità suppone *protinus*. Io credo che chi corresse *potior*, pensasse a Seneca *de ira* II 8, 1 ove si dice: *circum in quo maximam sui partem populus ostendit.*

13 *ad inanes contentiones sic descenditur*] col *m* ed *M* secondo Meyer deve scriversi *sic discoditur*.

14 « Nella frase *paucos enim ratio* ecc. deve togliersi col *m* e *M* » l' *et* — *et*. » Meyer.

[1] poichè ciò si riferisce alla partenza; alla meta (che anche si chiama *creta*) non si fa naturalmente mai menzione di una corda.

[2] Il rilievo mostra solo tre colonne.

[3] In opposizione alle ova che stanno sulla spina stessa, sono qui rappresentati dei pezzi ovali (τὰ [illegible] δημιουργήματα presso Dione Cass. XLIX 43) o bastoni con dischi; Huebner p. 163.

sti monumenti come situati nella porta principale del circo dirimpetto alla prima meta e perciò possono esser situati ivi solamente durante i giuochi dopo finita la *pompa*. Riguardo la costruzione ultima, ne troviamo una simile nello stesso luogo anche sul rilievo *E* (*Annali* 1839 t. N 2) e *G* (Gerhard *Ant. Bildw.* t. 120, 2), là con otto, qui con quattro ova. Per spiegare la situazione di tali machine in questo punto, possiamo supporre ch'esse fossero per gli *agitatores* i quali da qui, più commodamente che sulla spina, potevano enumerare i *curricula* che ancora rimanevano. Tempietti simili si presentano anche sopra altri monumenti (p. e. sul musaico di Barcellona), ma sulla spina stessa. Voglio qui solamente ricordare che nel Circo massimo l'*ara Consi*, visibile solo durante i giuochi, era situata secondo Tertulliano *spect.* 5 *ad primas metas*, cioè a quelle più prossime ai carceres [1],

[1] Becker (*Alterth.* I p. 98 not. 973 e not. 1438) ritiene le *primae metae* per le posteriori, ma solo per mettere in accordo l'asserzione di Tertulliano con quella di Tacito *Ann.* XII 24. Ma *primae metae* o *prima meta* può tanto poco significare la meta posteriore (*meta ulterior* Sidon. Apoll. XXIII 361), quanto ἐσχάτη στήλη presso Sofocle *Elect.* 720 significa l'anteriore; ed il passo di Tacito sul pomerio di Romolo non esige affatto così necessariamente, come Becker crede, questa impossibile spiegazione. Questo dotto ha dimenticato che il pomerio invece di circuire l'angolo del Palatino al più tardi chiamato Septizonium, poteva attraversare il pendio del Palatino (ai giardini Roncioni) diriggendosi verso la contrada fra l'arco di Tito e quello di Costantino. Senza entrare in questa ardua questione topografica, noto solamente che la supposizione del sig. Ross di un *intermontium* sul Palatino (*Ann.* 1865 p. 347) riceve un valido appoggio, come mi sembra, dalla spiegazione accennata e per me sola possibile delle parole *ad primas metas*. — La congettura di Braun che l'altare rappresentato sopra un sarcofago Campana sia quello di Consus (*Ann.* 1839 p. 250 e tav. d'agg. O 1), è naturalmente assai dubbiosa. Preller (*Röm. Myth.* 1858 p. 421 not. 6) erra egualmente ritenendo le *primae metae* per quelle posteriori, le *metae Murciae*.

›d è possibile che quell'ara fosse esposta o in questo empietto, o in quello situato sulla spina in prossimità lella meta anteriore [1].

Il terzo monumento fuori della spina e rappreentato egualmente solo sul nostro rilievo, è un *sacellum* posto a dritta della meta posteriore. È desso ına fabbrica quadrata che poggia sopra una base a calini e con tetto acuto, sul cui lato destro sono acennati due campi incrostati, e la cui fronte è sorėtta da due colonne non chiaramente indicate. Nel acellum sta l'imagine vestita d'una dea non riconocibile [2], colla destra in alto e la sinistra abbassata. Dietro il sacellum si solleva un albero. Per la spiegazione anche di questo monumento dobbiamo limiarci ad una supposizione cui non attribuiamo altro che una possibilità. Nell' interno del Circo massimo [3] trovavasi a lato dell' Aventino e prossimo alle metae posteriori [4] *sacellum Murciae* o *Murteae Veneris* come probabilmente si chiamò la dea in seguito alla spie-

1 Che il nostro rilievo non mostri questo altare nel tempietto, non sarebbe in opposizione con questa supposizione, poichè esso altare manca pure in tutti gli altri tempietti. In genere sono solamente rappresentati sopra pochissimi monumenti le imagini degli dei o simili oggetti esposti in tali tempietti, p. e. presso Visconti V t. 43 (*F*), Bartoli *Lucerne* I t. 27 e sulla lampada napolitana incisa sulla nostra tav. d'agg. N n. 1.

2 Sull'incisione del Panvinio la statua ha nella destra un ramo. Ma, come già dicemmo, quell'incisione non merita alcuna fede.

3 Becker ha con ragione convenuto in ciò (*Alterth.* I p. 467) secondo le parole di Varrone *L. L.* V 154: *intumus circus ad Murcim vocatur, ut Procilius aiebat ab urceis, quod is locus esset inter figulos: alii dicunt a murteto declinatum, quod ibi id fuerit: quoius vestigium manet, quod IBI sacellum etiam nunc Murteae Veneris.* L'asserzione di Preller (*Myth.* p. 386) che il *sacellum* fosse al pendio dell'Aventino prossimo alla estremità posteriore (meridionale) del circo e non già nello stesso circo, può difficilmente accordarsi colla espressione di Varrone.

4 le quali presso Apuleio *metam.* VI 7 sono dette *metae Murciae.*

gazione tentata per mezzo di *myrtus murteum* (Preller *Myth.* p. 385). L'albero sul nostro rilievo dovrebbe allora ritenersi per un mirto.

Il monumento mostra ancora solo una parte del recinto del circo, cioè il portico mediante il quale s'entrava nell'arena della parte posteriore. Esso portico è rappresentato da tre archi poggiati sopra quattro colonne, a quel che pare di stile corinzio, sul cui fregio vediamo un trofeo ed una quadriga [1]. Una scala di quattro gradini conduce a questo portico, di modo che tal adito non era accessibile a' carri. In ciò il nostro rilievo concorda colle ruine del circo di Massenzio (*Beschreibung Roms* III 1 pag. 635) e non anderemo errati se ammettiamo una simile costruzione pel Circus maximus [2].

Al lato della scala sta un cocchio a due ruote, una delle *tensae* nelle quali si portavano solennemente l'*exuviae deorum* nella pompa con cui si aprivano i giuochi [3].

Ambedue i lati lunghi del circo coi due *pulvinaria* e la *cavea* col pubblico [4] non sono raffigurati sul rilievo di Foligno.

Passiamo ora all'esame della *spina*. Le due mete che ne formano gli estremi, consistono di una sostru-

[1] Sabatier *Contorniates* t. III 1. Panvinio ha rappresentato come dio Sole il cocchiere che sta sul carro, il che non è inverosimile. Del resto gli animali della quadriga sul nostro rilievo somigliano più a rinoceronti che a cavalli.

[2] Passeri *Lucerne* III t. 26. Anche sui contorniati presso Sabatier t. III n. 6 e 7 sembra sia rappresentato questo ingresso posteriore.

[3] V. Friedlaender IV p. 500. Oltre i monumenti ivi citati cf. Passeri *Lucerne* III t. 40 e *Recueil de peintures antiques d'après les dessins coloriés par Pietro Sante Bartoli* (Paris 1783) I t. 30.

[4] Ai monumenti citati da Huebner p. 140 not. 6 che mostrano gli spettatori, si aggiunga ancora la lampada presso Birch II p. 288.

zione semicircolare o semiovale [1] con tre colonne [2] coniche sovrappostevi, le quali sono nella metà ed al disopra circondate da cerchi, come p. e. sul rilievo Vescovali (*G*). Nel Circo massimo queste, secondo Sueton. *Claud.* 21 erano ab origine di legno, da Claudio in poi furono *auratae*, cioè di bronzo dorato (Becker *Alterth.* I p. 666). Alcune terrecotte ci danno una viva imagine dei ricchi ornamenti di esse (*Brit. Mus.* t. 31 n. 60 e Huebner p. 142 n. 2) [3]. Le mete sul nostro rilievo come sulla maggior parte delle rappresentazioni, e come nel circo di Massenzio [4] sono divise dal muro della spina mediante uno spazio [5]. Nella costruzione del circo di Massenzio (*Beschreib. Roms* p. 636) i piedistalli delle mete erano vuoti ed avevano aperture [6] verso la spina, e in guisa che la meta anteriore offriva adito solo da una fenestra operata in alto, mentre la posteriore l'offriva mediante una porta. La medesima costruzione possiamo anche ammettere pel Circo massimo, e ci sarà lecito supporre che almeno l'ultimo piedistallo fosse destinato per gli scrivani i quali dovevano registrare l'andamento delle corse. Di ciò sembra anche dare indizio la lampada presso Passeri III t. 56, sulla quale è rappresentata una colonna di meta con due finestre dal lato dell'arena.

[1] come nel circo di Massenzio, ved. *Beschreibung Roms* III 1 p. 636; cf. il musaico di Barcellona.

[2] Questo è il numero solito delle colonne; Huebner p. 165. L'ultima colonna di ogni meta è mal conservata sul nostro rilievo.

[3] Nella Villa Albani sta un'antica colonna di meta in marmo adorna di rilievi (Zoega *bassiril.* t. 34).

[4] Qui la distanza importa 10 piedi (*Beschreibung Roms* III 1 p. 636).

[5] Questo è almeno il caso della meta anteriore; in quanto a quella posteriore, lo intermedio per lo spettatore è naturalmente coperto dal muro della spina.

[6] Cf. il musaico di Barcellona.

La spina stessa sul rilievo di Foligno consiste di una parte più curta che si estende fino all'obelisco di qua, e di una più lunga [1], fra le quali immediatamente sul suolo dell'arena sta un altare. Ambedue le parti sembra che qui, come su tutti i rilievi, consistano di un solo muro. Ma non va esclusa la possibilità che debbano immaginarsi come bacini e che nella diversità delle arti in cui ci si rappresentano i circhi, e non nella diversità dei circhi stessi abbiamo da cercare la ragione del fatto che solo sui musaici il muro della spina si conosce come uno o più bacini. E poichè su due rilievi (*Museo Borbon.* VIII tav. 28 e *Gall. di Firenze* IV t. 100) manifestamente è indicata eguale costruzione della spina per mezzo d'ippocampi raffigurati all'orlo della stessa, così ci sembra probabile questa esser stata la norma per la sostruzione dei circhi, dacchè essi ebbero una stabile spina [2].

Esaminando la lunga fila dei monumenti onde sul rilievo di Foligno è adorna la spina, risalta agli occhi innanzi tutto la loro perfettamente simmetrica disposizione. Nel centro sorge l'obelisco con la Magna mater da un lato e dall' altro un altare isolato; indi segue a sinistra e a destra un tempio, ognuno con una statua accanto; più, qui i delfini, là le ova, e finalmente un'altra volta un altare ed una colonna con

1 La *spina* o l'*euripus* del musaico di Lione consiste parimenti di due compartimenti (o bacini); ma qui la più lunga che include l'obelisco, sta verso i *carceres*.

2 Secondo Visconti (*mus. Pio-Clem.* ed. 1796 V p. 72 not. c) questo forse fu il caso dopo che Augusto ebbe eretto l'obelisco. — Il nome *spina* s'incontra solo presso Cassiodoro *var.* III 51 e, secondo Visconti, presso scoliasti; al contrario *euripus* in Tertulliano *Spect.* 8; Sidon. Apoll. *Carm.* XXIII 360 ed altrove; cf. Graevii *thes.* IX p. 149 e Friedlaender IV not. 3270.

una statua accanto. Riguardo alla successiva disposizione dei monumenti meritano di essere confrontati i rilievi Colonna (*Gall. di Firenze* IV t. 99), Mattei (*Annali* 1839 tav. N 2), Vaticano (Visconti V t. 43) e Vescovali (Gerhard *Ant. Denkm.* t. 120,2) = *D*, *E*, *F*, *G*. Su' quali in verità la spina non è così riccamente ornata come sul rilievo di Foligno, ma gli oggetti rappresentati stanno quasi esattamente nello stesso ordine [1].

1. Più vicino alla meta anteriore sta sopra una colonna una figura alata e vestita colla destra stesa. Essa e senza dubbio una Vittoria, la quale appunto in questo sito si vede sui rilievi *D E G* ed ivi con una ghirlanda (*D*) o con una ghirlanda ed un ramo di palma (*E* e *G*) che tiene in alto. La testa di questa figura ora manca. Che cosa significasse quella mezza figura sopra la Vittoria, parmi chiaro: è un tropeo.

2. A lato di questa colonna, e coprendola per metà, vediamo un tempietto, la cui facciata è formata da due colonne, fra le quali sta una porta a due battenti e sulle quali posa un architrave ornato, a quel che sembra, di dischi. La porta è aperta affine certamente d'indicare che durante i giuochi era visibile la statua e l'attributo di qualche divinità ivi situata. Ho di sopra già notato che un tale oggetto non è rappresentato nè in questo, nè negli altri tempietti che presenta il nostro rilievo (vedi la nostra pagina 245 not. 1) ed ho parimenti accennato esser possibile che l'*ara Consi* si esponesse in questo tempio vicino alla meta anteriore. Mi limito perciò d'indicare qui Becker *Al-*

[1] Per gli oggetti che stanno sulla *spina* mi riporto in genere a Friedlaender IV not. 3269 e 3270 e ad Huebner *Annali* 1863 p. 154 segg.

terth. I p. 470, Friedlaender IV not. 3268 e 3269 ed Huebner pag. 158 inquanto alle imagini delle divinità ed agli altari che si trovavano nel Circo massimo [1].

3. Segue la costruzione coi delfini. Essa consiste di due colonne (corinzie?), sull'architrave delle quali stanno sette delfini, sei volti a dritta ed uno a sinistra; una scala poggia a questa costruzione [2]. Tanto la maniera con cui la scala è poggiata, quanto anche i travi chiaramente disposti a curva ed i delfini volti in diversa direzione inducono a ritenere la costruzione come un *tetrastylon.* I delfini che non potevano, come le ova, togliersi e riporsi tanto facilmente, indicavano forse colla loro diversa direzione il numero dei *curricula*, e così vediamo sui rilievi *D E G N*, *Museo borbon.* VIII t. 28, sulla lampada napolitana tav. d'agg. N n. 1, su quella presso Bartoli I t. 27 e su quella presso Passeri III t. 26 i delfini rappresentati in questa guisa, ma, diversamente dal nostro rilievo, non sopra una disposizione di travi in forma tonda, ma quadrata. — Che i delfini indicassero il numero dei *curricula*, lo dice Dione espressamente [3]; a questo accenna parimenti il numero sette che incontriamo sulla maggior parte

[1] A questo riguardo è interessante il rilievo napoletano (*mus. borb.* VIII t. 28) su cui alle due estremità della *spina* è rappresentata una colonna, alla parte superiore della quale stanno tre dee in rilievo o quali statue. La duplice erezione della stessa statua sopra una stessa *spina* sembra confermare Preller (*Myth.* p. 593 not. 2), quando spiega la forma plurale adoprata da Tertulliano *spect.* 8 (*columnas Seias . . . Messias . . . Tutulinas*).

[2] Sul rilievo *F* e *N* (Visconti *Mus. Pio-Clem.* V t. 43 e 38) vediamo accanto ai delfini una scala, e la medesima la vediamo vicino alle ova sulla contorniata β (Sabatier t. III 2).

[3] Cassio Dione XLIX 43: ὁ Ἀγρίππας..ἐν τῷ ἱπποδρόμῳ σφαλλομένους τοὺς ἀνθρώπους περὶ τὸν τῶν διαύλων ἀριθμὸν ὁρῶν τούς τε δελφῖνας καὶ τὰ ᾠοειδῆ δημιουργήματα κατεστήσατο, ὅπως δι' αὐτῶν αἱ περίοδοι τῶν περιδρόμων ἀναδεικνύωνται.

dei monumenti [1]; e per quanto ci maravigli che per uno ed identico scopo fossero adoprate due, o, come sul nostro rilievo, probabilmente anche tre costruzioni [2], pure non possiamo affatto porre in dubbio la tradizione di Dione concorde coi monumenti. Ma forse troveremo questa circostanza più spiegabile, se consideriamo la immensa estensione del Circo massimo, ed il numero degli spettatori riferitoci prima di 250000 e più tardi di 385000 [3]. La situazione dei delfini sul nostro rilievo indica dunque probabilmente che già sei *curricula* sono passati, e che prossima è la decisione. - Ma siccome i delfini sono sempre sui musaici raffigurati gettando acqua, il che egualmente vien riferito da Tertulliano *Spect.* 8 e da Cassiodoro *Var.* III 51 (Friedlaender IV not. 3270), così non sarebbe inverosimile la supposizione che sui rilievi fosse stata ommessa l'acqua per mero riguardo artistico tanto nella spina generalmente parlando (come dicemmo), quanto nei delfini, e che questi dal tempo che furono adottati da Agrippa, non debbano imaginarsi in altra guisa, tanto più che una costruzione di delfini senza acqua per se stessa sembra poco probabile.

4. Accanto ai delfini sta sopra una colonna o base tonda una figura, a quel che pare femminile. Essa è vestita di doppia veste, il capo adorno forse di diadema. Il braccio destro pendente è coperto dal panneggiamento, il sinistro è volto verso la sua faccia [4]. Una

[1] Huebner p. 163. - Intorno al numero dei *missus* cf. Friedlaender IV not. 3276.

[2] Sul rilievo di Lione stanno sulla spina finanche due volte i delfini e due volte le ova.

[3] V. Friedlaender IV p. 498.

[4] Panvinio la rappresenta secondo la propria fantasia come una Fortuna che tiene nella destra un remo e nella sinistra una ghirlanda.

statua del tutto simile si vede parimenti fra i delfini e l'obelisco sul rilievo *G* (Gerhard *Ant. Bildw.* t. 120, 2). La colonna che sorregge questa statua, è a metà nascosta da

5. un'edicola situata all'orlo della spina un poco più innanzi a dritta. Essa dovrà probabilmente imaginarsi di due piani ognuno a quattro colonne ed il suo tetto come una cupola schiacciata, a guisa del tempio esagono del musaico di Barcellona situato nello stesso punto. – Con questa finisce la prima parte della spina e segue

6. un altare che sta sul suolo dell'arena. Uno simile è pure rappresentato sul musaico di Barcellona e sul rilievo *E* (*Annali* 1839 t. N. 2), però situato sul muro della spina ed ambedue con fiamme ardenti, le quali sembrano indicate anche sul nostro, ma probabilmente non da mano antica, poichè in quanto mi fu possibile esaminarlo, la sporgenza irregolare mi parve di gesso.

7. Nel centro di tutta la spina sta, come su quasi tutti gli altri monumenti, un obelisco [1]. Vari rilievi e lampade hanno più o meno l'indicazione dei geroglifici di esso obelisco, così il dittico dei Lampadii (*L*) presso Gori II t. 16 (pag. 86), la lampada presso Bartoli I t. 27, la napolitana (tav. d'agg. N n. 1.); cf. Birch II p. 288 e Passeri *Lucerne* III t. 26. Sul musaico di Barcellona pure è manifestamente rappresentato un obelisco con geroglifici (solo al disopra frammentato) nel quale Huebner (p. 161) vedeva un altare, su cui stasse una colonna conica con iscrizione greca.

8. Accanto all'obelisco siede [2] la Magna mater

[1] V. Becker *Alterth.* I p. 666; Preller *Regionen* p. 221.

[2] *Praesidet euripo* dice Tertulliano *Spect.* 8.

sopra uno dei due leoni che le sono accanto [1]. Dessa è vestita di un lungo drappo stretto da una cintura (cf. *E F* ed il musaico di Barcellona); la turrita corona sul suo capo è poco chiaramente rappresentata [2]. Ha la destra in alto e forse tiene uno scettro, come presso Birch II p. 288 e su *F*. Nel resto mi riporto ad Huebner p. 160.

9. Dietro la Magna mater sorge un albero, come uno simile e non più chiaramente che nel nostro rilievo è rappresentato nello stesso luogo anche sul rilievo e sul musaico di Lione. Che in esso debba riconoscersi una palma, risulta dal musaico di Barcellona, sul quale allo stesso punto stanno due piante di questo albero [3]. Intorno al significato di esso in questo luogo parlerò più sotto.

10. Siegue un oggetto mal chiaro che forse è da ritenersi per un' edicola a tetto piano. Si paragoni la costruzione che sta appunto in questo posto, fra l'obelisco e le ova, sul rilievo *Museo Borbon.* VIII t. 28 e *Galleria di Firenze* IV t. 99.

11. Una statua, come sembra coperta di lunga veste, la quale senza dubbio dobbiamo pensare situata sopra una colonna dietro al n. 10. È possibile che la figura posta fra l' obelisco e le ova sul rilievo del

[1] Sul rilievo *F* (Visconti V t. 43) è detta rappresentata sedente accanto di un leone; invece sopra le altre rappresentazioni cavalcando un leone che salta (musaico di Barcellona; Birch II p. 288; Sabatier *contorn.* III 2, 4, 5; gemma λ). Se però sulle monete citate da Huebner *a* ed *e*, sia rappresentata la Magna Mater, mi sembra assai dubbioso, almeno secondo i disegni di Cohen.

[2] Come sul musaico di Barcellona; essa è meglio espressa su *E* ed *F*.

[3] Sul rilievo *Gall. di Firenze* IV t. 100 un albero di palma si vede vicino alla meta posteriore.

Museo Borbon. VIII t. 28 rappresenti lo stesso monumento del circo romano [1].

12. Accanto veggiamo un ponte sorretto da due colonne corinzie sul quale stanno sette ova [2]. Esse furono adoprate nel circo dai censori nell' anno 174 avanti l'era volgare (Liv. XLI 27,6) per indicare il numero esaurito dei sette *curricula* e ciò accadeva in guisa che alla fine di ogni *curriculum* si diminuiva un ovo [3]. Questi come i delfini, le mete e l'obelisco non mancavano quasi in alcun circo, e sono perciò rappresentati sulla maggior parte dei monumenti. Che del resto in tali monumenti, i quali mostrano l'ultimo *curriculum* di un *missus*, come il musaico di Barcellona, il rilievo *O* (Visconti *Mus. Pio-Clem.* V t. 39) e forse anche quello di Foligno, stiano ancora tutte sette le ova sul ponte, si spiegherà da un punto di vista artistico; imperocchè volendo l'artista rappresentare il momento della decisione, sacrificò piuttosto la realtà che rappresentare una macchina senza ova, il cui scopo allora non sarebbe stato intelligibile [4]. Deve inoltre notarsi che i numeri 11 e 12 stanno più bassi dei numeri 7 8 13 e 14 e perciò debbono considerarsi collocati sopra un muro più basso o sull'arena stessa.

[1] Panvinio ha restaurato questa figura come un dio con *modius* (?) in testa, con una lancia nella destra ed un *marsupium* (?) nella sinistra.

[2] Questo numero più che qualunque altro s' incontra sovente sui monumenti, come risulta dalla compilazione di Huebner p. 163.

[3] V. Varrone *De r. r.* I 2, 11 e Friedlaender IV not. 3277. - Sul vetro presso Passeri *Lucerne* III praef. p. II stanno tre uomini, sul musaico di Lione sta un uomo vicino alla costruzione con le ova, persone manifestamente addette a porre o togliere le ova.

[4] Nella stessa guisa deve ritenersi che sul musaico di Lione il presidente tenga la *mappa* in mano, come in procinto di buttarla giù, benchè la corsa sia già incominciata.

13. Monumento simile al n. 5, e forse, come quello, un tempietto tondo a due piani con tetto a cupola, benchè la striscia nel suo mezzo rassomigli più ad un nastro che circonda le colonne, che ad una costruzione di travi. La mia superiore asserzione è confermata dalla lampada di Birch II p. 288 e dal musaico di Barcellona, sui quali sta pure fra le ova e la meta posteriore un tempietto a due piani, però con tetto conico.

14. Anche in questa estremità della spina veggiamo una Vittoria alata posta sopra una colonna. Essa è vestita di lungo drappo stretto da cintura e regge colla destra una ghirlanda mal conservata; del braccio sinistro che forse reggeva un ramo di palma [1], non restano che avanzi appena conoscibili.

A questa Vittoria segue la meta posteriore che già di sopra ho descritta.

Passiamo ora all'esame dei giuochi, come li vediamo rappresentati sul rilievo di Foligno. In esso partecipano ai giuochi, oltre otto quadrighe, un togato, due uomini a cavallo e quattro a piedi.

1. Il togato sta nell'arena stessa colle spalle poggiate alla spina; la sua toga mostra il *balteus* che gli traversa il petto, il *cinctus Gabinus* dei tempi più recenti (Marquardt *Alterth.* V 2 p, 169). Egli solleva colla sinistra i lembi della toga e regge colla destra un oggetto non del tutto chiaro forse un ramo di palma. Tale spiegazione diviene probabile, stante che sul rilievo Vescovali (*G*) parimente sul lato destro della spina fra l'obelisco e la meta posteriore sta un

[1] cf. il rilievo Vescovali (Gerhard *Ant. Bildw.* t. 120 2), Passeri *Lucerne* III t. 2 ed altre rappresentazioni. Presso Bartoli *Lucerne* I t. 27 ambedue le Vittorie portano in ogni mano una ghirlanda.

uomo che innalza un grosso ramo di palma, varia però dal nostro rilievo nell'essere vestito da *auriga*. In questa persona possiamo ben riconoscere un *apparitor* o *praeco* [1] che aveva l'incarico di consegnare al vincitore in questo sito la palma [2], e se tal supposizione fosse giusta, allora ne seguirebbe che in questo punto stesse il limite della corsa (*calx* o *creta*), sulla cui situazione nulla ci fu trasmesso [3]. Il musaico di Lione conferma assai opportunamente questa spiegazione; sovra esso è tracciata una linea bianca che passa dall'obelisco e traversa la parte destra dell'arena; e con questa ha forse anche rapporto il trovarsi sul nostro rilievo e sopra altre rappresentazioni (sopra n. 9 spina) vicino l'obelisco un albero di palma; ed inoltre nel circo di Massenzio (conf. rilievo Mattei *Annali* 1839 tav. N 2) si trova nel luogo corrispondente al *podium* destro un *pulvinar*.

2. Dei due cavalieri che sono vestiti di tunica e cosciali, uno scuotendo la frusta si slancia avanti fra mezzo delle ultime quadrighe, l'altro alza la destra ed acclama all'auriga che precede. La destinazione e la denominazione di tali cavalieri, spesso rappresentati sui monumenti, non è ancora trovata con sicurezza [4]. In ogni caso sembra che sul nostro rilievo l'ultimo

[1] Cassiodoro *Var.* III 51 chiama *circensium ministri*. - Allora certo resta straordinaria la toga.

[2] La supposizione di Benndorf e Schoene (*Lateran. mus.* p. 22) che il portatore della palma sul rilievo Vescovali sia un vincitore, mi sembra molto inverosimile.

[3] cf. Friedlaender IV not. 3274.

[4] cf. Friedlaender IV not. 3272 p. 504 fin., il quale però erra se crede essere sul rilievo Colonna indicati i nomi dei cavalieri (Graevius IX p. 183, meglio *Galleria di Firenze* ser. IV t. 99). I nomi al disopra sono piuttosto quelli degli *agitatores*, e quelli disotto i nomi del cavallo principale di ogni quadriga, come già lo mostra quel nome DICAEOSVNE. La *Gall. di Firenze* riproduce

cavaliere accennato e che manifestamente parteggia pel probabile vincitore, sia un servo della respettiva *factio* al quale spettasse forse l'officio di correre in ajuto dell'auriga del suo partito, incitarne i cavalli (al che forse accenna la frusta) e fare cose simili; con ciò concorderebbe pure l'essere su molti rilievi rappresentato accanto di ogni cocchio un cavaliere. Altri possono aver avuto l'incarico di esercitare la sorveglianza durante i giuochi, ed altri ancora possono forse aver fatto giuochi di equitazione. Sul quadro *Recueil de peintures antiques* I t. 30 simili cavalieri portano per segnale grosse *buccinae*, cf. Sidonius Apoll. XXIII 339 e Friedlaender IV nota 3271.

3. I quattro uomini a piedi hanno abiti d'auriga, ma senza elmo; ciascuno di essi regge in una mano un oggetto ovale il quale, più chiaramente espresso sull'originale che nol sia sull'incisione, nei due al di là della spina mi parve essere un'anfora, oggetto che apparisce su molte rappresentazioni [1]; l'impiego di esso peraltro nei giuochi non è finora con sicurezza conosciuto, cf. Friedlaender IV nota 3274. – Tali uomini sembrano servi delle *factiones* e probabilmente erano distinti dai colori di esse (cf. il musaico di Barcellona ed il quadro nel *Recueil de peintures antiques* I t.30); poichè essi prendono manifestamente viva parte alla sorte delle singole quadrighe; il che chiaro apparisce in uno di loro il quale acclama al vincitore con mano

esattamente queste iscrizioni, come mi son convinto negli uffizi. Ora manca il nome dell'*agitator* posteriore; Panvinio leggeva EVTYONES, senza dubbio erroneamente invece di EVTYCHES. Sulla base della meta posteriore (di tre e non di due colonne) sta scritto, e sembra antico, realmente META.

[1] Sopra alcune rappresentazioni (p. e. *N* e *P* - Visconti *mus. Pio-Clem.* V t. 38 e 40) sono esse di lavoro intrecciato, o piuttosto coperte di tal lavoro, dunque *amphorae sparteae*.

innalzata, come il cavaliere che gli corre dietro. Perfettamente nella stessa guisa vediamo sul musaico di Barcellona un uomo vestito del colore del vincitore portando un'anfora [1]. Il secondo all'angolo destro del rilievo sembra biasimare l' auriga, forse perchè prese troppo larga la voltata. Il terzo (vicino alla spina) guarda con rammarico la quadriga più in dietro che in quel momento rovescia. Il gesto del quarto che con la destra alzata sta presso i carceres, è incomprensibile. – Fra tutte le supposizioni intorno questi uomini colle anfore la più probabile mi sembra quella di Friedlaender (IV not. 3274, cf. Graevii *thes.* IX p. 187), che cioè costoro fossero *spartores* (*sparsores*) che abbeveravano i cavalli [2], forse anche innanzi ogni *missus* inaffiavano l'arena, la cui sabia mediante zappe[3] veniva poi nuovamente riordinata; ch'essi però fossero destinati pure ad altri servizi, risulta dai monumenti sui quali si veggono con una frusta [4] o con essa inci-

[1] Così la tavola, dalla quale Huebner discorda nella sua descrizione ed anche altrove senza avvertircene. Noi supponiamo che Huebner abbia fatto la sua descrizione dall' originale, allorquando questo era in alcune parti meno ben conservato di quando fu tratta quella tavola, e perciò ci atteniamo al disegno che Huebner p. 136 assicura che in generale sia esatto.

[2] Conf. il musaico di Lione ed il rilievo Vescovali (*G*) sul quale essi tengono invece dell'anfora bacili bassi, manifestamente allo scopo accennato. Sul rilievo Sarraceni (*H*) tre di tali persone hanno vasi simili. Ma la forma di essi è forse falsata dal Panvinio, secondo la inverosimile etimologia di Scaliger sulla parola *nasiterna* (Festus p. 169 Mueller). Imperocchè esito di metter *spartor* (Grut. 339, 5) in relazione colle glosse di sopra citate dello Stefano p. 205 SPARTVM, λευκαία ἐν θεάτροις e p. 527 ΛΕΥΚΙΤΗΣ.

[3] Una zappa è rappresentata sul rilievo *N* (Visconti *Mus. Pio-Clem.* V. t. 38).

[4] Come p. e. sul rilievo *P* nella Sala della biga il primo Amorino ha nella destra un' anfora e nella sinistra una sferza (la quale ultima fu negletta da Visconti *Mus. Pio-Clem.* V. t. 40).

tano i cavalli d'una quadriga (ved. il musaico di Lione) o accorrono in ajuto di cavalli caduti (vedi musaicó d'Italica t. XI e *Gall. Giustin.* II t. 94). Su molte rappresentanze [1] essi giacciono sotto i cocchi ed in tale attitudine che in parte potremmo essere indotti a ritenerli per gente analoga ai moderni *clown* [2].

Gli *agitatores* sul rilievo di Foligno vestono i noti abiti [3]: un elmo fissato mediante guanciale di cuoio, una tunica cinta al petto da coreggie, e gambali; qui manca il coltello che ordinariamente è infilato nella cintura. Le redini girano come al solito intorno alla persona degli aurighi, i quali così ottenevano un punto di appoggio sul cocchio a due rote aperto in dietro e potevano mediante tale ingegno guidare i cavalli con più vigore, impiegando oltre la forza delle braccia, il peso di tutto il corpo.

Il nostro rilievo interessa anche riguardo al fornimento dei cavalli. Come si vede nella seconda e quarta quadriga, i tre cavalli esteriori vanno sotto il giogo, mentre quello interno, cioè il primo a sinistra [4], la cui destrezza e forza [5] importava maggior-

[1] p. e. presso Visconti *Mus. Pio-Clem.* V. t. 43; la lampada napoletana (tav. d'agg. N n. 1); Passeri *Lucerne* III t. 26; Panvinio presso Graevio IX p. 96, 4; il rilievo con Amorini presso Visconti t. 38 e 40 e Lasinio *Sarcofaghi di Pisa* t. 70 e 78.

[2] Forse si riferisce a questo il nome *moratores?*

[3] V. la statua nella Sala della biga (Visconti III. t. 31) e Friedlaender IV not. 3278.

[4] Imperocchè si guidava sempre in modo che l'auriga avesse la spina a sinistra; v. Friedlaender IV nota 3273.

[5] V. Friedlaender presso Marquardt IV not. 3320 e *Sittengesch.* II (2) p. 191. Il musaico di Barcellona lo mostra chiaramente, sul quale è proclamato il nome del cavallo sinistro della quadriga vincitrice. I nomi sul rilievo Colonna (ved. sopra pag. 256 nota 4) che stanno in ablativo, si riferiscono certamente anche a questi cavalli; cf. l'iscrizione Orelli 2593 - Friedlaender *Sittengesch.* II (2) p. 364. - Il cavallo che alle idi

mente, va solo con una redine [1]. La coda di ogni cavallo esteriore a destra è, quando apparisce, legata in su [2], o mozzata alla foggia inglese, il che possiamo ritenere anche per ogni cavallo esteriore a sinistra, perchè tal disposizione, adoprata forse per impedire l'intrico dei lunghi crini colle ruote o con altri oggetti, è rappresentata, riguardo ai due cavalli esteriori, con tanta costanza su tutti i monumenti, se si eccettuano quelli di giuochi con Amorini [3], da far nascere un sicuro criterio sull'autenticità o esatta pubblicazione di essi.

Sul rilievo di Foligno vediamo un *certamen binarum*, cioè una gara di due quadrighe di ciascuna *factio* [4], e manifestamente è rappresentata la fine di un *missus*, il momento della prossima decisione. Mentre una quadriga ha già voltato intorno alla meta posteriore, e sembra esser sicura del primo premio, le tre altre lottano ancora pel secondo premio. La terza quadriga tenta superar la seconda passando fra questa e la spina; la quarta tenta superar la seconda de-

di Ottobre fu sacrificato (Preller *Myth.* p. 323), era secondo Festo p. 178, 26 (Mueller) *bigarum uictricium dexterior.* Ma pel nostro scopo da ciò non può trarsi alcuna conseguenza.

[1] Questi cavalli si chiamavano *funales.* — Col nostro rilievo concorda Ausonio *Epitaph.* XXXV 9: *laevus Arion funalis* (di una quadriga), se per altro questa lezione è approvata. Al contrario sul musaico di Lione vanno i tre cavalli a sinistra (della quinta quadriga) sotto il giogo. — Ordinariamente i *funales*, a ciò che sembra, erano i due cavalli esteriori (v. Sueton. *Tib.* 6).

[2] Spesso sono rappresentate anche le corde colle quali sono legate le code; v. il musaico di Barcellona e Sabatier *contorn.* t. IV, V, VI, VII.

[3] che naturalmente riproducono in genere meno fedelmente la realtà. Il rilievo *P* (Visconti *Mus. Pio-Clem.* V t. 40) è l'unico con giuochi di Amorini il quale a tal riguardo non sia idealizzato.

[4] V. Friedlaender *Sittengesch.* II (2) p. 367 e p. 376.

scrivendo un largo giro [1]. Ma la terza si è troppo avvicinata alla seconda, di modo che il suo cavallo esteriore a destra cade; la quarta ha parimenti poca speranza di ottenere il suo intento, perchè gira tanto largamente a destra che corre pericolo di esser superata dalla quinta. Le ultime tre quadrighe non possono sperare alcun premio e sembra già abbiano abbandonato la gara; l'ultimo auriga ha in quel momento avuto anche la disgrazia di veder caduto il suo cavallo esteriore a destra e perciò il sesto gli volge uno sguardo di compassione, soggetto che spesso ricorre su rappresentazioni dei giuochi nel circo (p. e. sul musaico di Barcellona).

—

Oltre il rilievo di Foligno sono pubblicati in questo volume due monumenti riguardanti i giuochi del circo. Riportandomi in quanto ai particolari alla precedente esposizione, posso limitarmi ad una breve descrizione di essi.

LUCERNA DEL MUSEO DI NAPOLI

(*Tav. d'agg. N n.* 1)

Di essa già parlò brevemente il sig. Henzen nel *Bull.* 1863 p. 68. Per cominciare dalla spina, mostra la meta posteriore la quale consiste di tre colonne fornite di cerchi ed ornamenti; un edifizio, che secondo l'analogia di altre rappresentazioni deve ritenersi per un tempio di tre piani con tetto o conico, o piramidale, in cui sono esposti, come pare, quattro bu-

[1] cf. Ovid. *Am.* III 2, 69: *me miserum! metam spatioso circuit orbe. Quid facis? admoto proximus axe subit.*

sti [1]; una statua muliebre sopra una colonna con canalatura a forma spirale; quindi un edifizio di due colonne corinzie parimenti canalate, fra cui è sospesa una ghirlanda, e sopra di esse un trave con sette delfini rivolti in due differenti direzioni. Accanto si trova l'obelisco con geroglifici accennati, e finalmente una statua muliebre sopra una colonna simile alla già descritta. Sul davanti veggiamo una quadriga che corre a destra coll'*agitator* nel solito abigliamento. Innanzi i cavalli si vede un uomo vestito di tunica disteso sul suolo come se volesse farsi schiacciare dalla quadriga; vedi sopra pag. 259 nota [1]. - Sotto la quadriga sta scritto TERES probabilmente il nome di un celebre *agitator*. Ad esso forse si riferisce una iscrizione parietaria da me copiata in Pompei (*C. I. L.* IV n. 1959); ivi cioè si vede graffita la figura di un cavallo e sopra di esso

TI . IVLIVS TERES
V

RILIEVO DEL MUSEO DI NAPOLI.

(*Tav. d'agg. N n.* 2)

Questo frammento di un rilievo in marmo, già appartenente al museo borgiano a Velletri, fu pubblicato da Guattani *Monum. ant. ined.* 1788 Dicembre tav. I, da Bianconi *Descrizione dei circhi* p. V e Laborde *Mos. d'Italica* tav. XV n 7 (*K* presso Huebner *Annali* 1863 p. 141); ma da tutti precisamente nelle particolarità ove consiste il suo interesse, tanto poco esattamente, che sembra giustificato di riprodurlo. Sulla rappresentazione dei *carceres* mi riporto a quanto dissi

[1] Henzen ritiene l'edifizio per *una specie di torre cogli spettatori.*

di sopra p. 235 segg. e qui osservo solo che alle due porte debbono riconoscersi i chiavistelli, *repagula,* tante volte menzionati [1], i quali al principio di un *missus* si tiravano mediante una corda che correva a traverso le erme, di modo che tutte le porte venivano aperte in un tratto [2]; e quindi erano di nuovo serrati dai *circensium ministri* per il seguente *missus*. A questo ultimo si riferisce chiaramente il nostro rilievo [3] sul quale ad ogni imposta sta intento un uomo vestito da auriga [4].

K. ZANGEMEISTER

TESTA DI BRONZO RAPPRESENTANTE APOLLO

(Mon. dell'Inst. vol. VIIII tav. XVIII)

Il monumento su cui mi propongo far qualche brevissima riflessione, non è nè novellamente tornato alla luce nè inedito. Anzi già fra le prime scoperte ercolanensi viene noverato dal Winckelmann che nella famosa sua lettera su tal argomento nel 1762 indirizzata al conte Bruehl, va menzionando tre teste di bronzo notevolissime a cagione dei ricci attaccati per mezzo di saldatura, e più specialmente descrive quella delle teste che, a suo dire, è la più antica, mostrando il più antico stile dell'arte, ed ha » cinquanta ricci ina-

1 I *repagula* sono chiaramente raffigurati sul musaico di Lione; la loro costruzione sembra però variare da quella del frammento borgiano.

2 Dionys. *Ant.* III 68; Cassiodoro *Var.* III 51 non parla di una sola corda, ma di *funibus* e due di essi erano certamente necessari nel caso che avesse luogo la partenza dai *carceres* posti a sinistra della porta centrale.

3 Friedlaender IV not. 3272 fin.

4 Di tre restano oggi solamente avanzi dei piedi.

nellati come di un fil di metallo della grossezza d'una penna da scrivere »[1]. Due disegni di poi ne vennero divulgati nel primo tomo dei bronzi, ossia quinto delle antichità d'Ercolano, alle tavole 71 e 72 [2]. Pure non istimo ingrata cosa per chi non nella sola novità mette l'importanza d' un monumento, il trovar sulla tavola XVIII dei Monumenti due bei disegni di quella stessa testa, i quali fedelissimi anco per lo stile, di gran lunga superano quei pubblicati dagli Ercolanensi.

E forse aggiungesi puranco per così dire un qualche interesse di circostanza. Imperocchè dopo le sottili quistioni negli ultimi mesi agitate intorno all'arcaismo schietto o nò di non poche sculture, assai importa facilitare in ogni modo il confronto di opere, intorno le quali riguardo allo stile tutti andiamo d' accordo. Tale è la testa in discorso, sia, come io sono propenso a credere, un vero originale lavorato in quella stessa epoca dell'arte, il cui carattere tanto manifestamente fa vedere, sia, come sembrò al Friederichs [3], una copia

[1] Winckelmann *Werke* (Dresda 1808) I p. 53 s.

[2] Nel testo aggiuntovi si dice che questo busto fu trovato in Resina a' 28 Aprile 1756. Le misure che rilevai dall'originale, sono le seguenti:

altezza della testa	0,258
lunghezza del viso	0,164
» della fronte	0,04
» dal naso	0,06
distanza dal naso fin alla punta del mento	0,07
distanza degli angoli interiori degli occhi	0,03
distanza degli angoli esteriori degli occhi	0,093
larghezza del naso	0,035
» della bocca	0,052
lunghezza dell'orecchio	0,054
distanza fra le orecchie	0,15
distanza fra l'orecchio e l'angolo formato dal naso e dal labbro	0,125
distanza fra la punta del mento e l'orecchio	0,135

[3] Friederichs *Bausteine* p. 68 s. n. 54.

eseguita in tempi meno remoti, ma fedelissima in tutti i particolari dello stile.

Ricorre alla mente l'immagine di quell' Apollo sull'omfalos, in cui un egregio conoscitore dei monumenti antichi volle riconoscere lo stile proprio dell'arte foriera di Fidia, mentre io ed altri credemmo farvisi palese l'assuefazione ad un modo di vedere e riprodurre le forme naturali che, a cagion d'esempio, da Calamis tanto dista quanto i Tolommei da Pisistrato. Ed appunto per quella statua ateniese e le sue repliche non inutile forse riesce il raffronto della testa di Ercolano, la quale, similissima nell'assetto dei capelli, serve a far risalire tutta la differenza che intercede fra il fare duro ed anche incorretto ma spontaneo e vigoroso dell'arte veramente arcaica, ed il fare meno disinvolto e, se vuoi, meno innocente dell'arte invecchiata, che quand'anco desidera serbare la semplicità del tipo ieratico, pur tuttavia vi mischia alcun che della più moderna maniera che è propria della sua epoca. Nella testa ercolanese tutto mi pare originalità, tutto primitiva freschezza. Di più la crederei una delle opere arcaiche, in cui il più agevolmente si possa riconoscere e quasi sentire, con che energia, con che ardore l'artista, sempre entro i limiti del poter artistico del suo tempo, pure tenta e si affatica ad imitar il meglio possibile le forme della natura ed a ravvivare il linguaggio convenzionale del tipo tramandatogli dai suoi predecessori. Ed è di qui forse che si spiega l'essere materialmente espresse le sopracciglie, particolare non spesso ovvio in opere arcaiche [1] e

[1] La stessa particolarità osservasi in un celebre bronzo del Louvre (*Mon. dell'Inst.* I 58) ed in una statua di bronzo, esistente nel palazzo Sciarra che, nota già al Winckelmann (*Werke* III p. 188.

proprio forse all'accennato punto di sviluppo, mentrechè, come pare, l'arte arcaica – e di questa sola qui parlo – quand'era più giovine, non ancora lo conosceva, più adulta non volle più adoperarlo.

L'arte in quell'epoca non peranco era riuscita a distinguere le individualità, ma servivasi di ben pochi tipi fissi per raffigurare tanto gli dei ed eroi quanto gli uomini. Ond'è che difficilmente si possa giudicare con piena certezza della persona che vedesi rappresentata ovunque non vengono in ajuto attributi od altri segni esteriori. Dovremo ricordarci però del come quei tipi fissi ebbero origine. E nacquero non già dallo studio di ritrattar i mortali, ma da quello di effigiare i numi, e solo più tardi, nè troppo spesso probabilmente, adoperaronsi quegli stessi tipi anco pei mortali[1]. La testa ercolanense di cui favello, rassomiglia assai ad opere arcaiche ed arcaistiche che parte con certezza, parte con gran probabilità si spiegano per Apollo. È verosimile adunque che anch'essa rappresenti lo stesso dio. Ma puranche nel caso inverosimile che l'artista non avesse voluto rappresentare Apollo, ma che il tipo fisso fosse stato adoperato questa volta per qualche altro soggetto, pure emerge da quanto dissi che anch'allora dovrebbe farsene uso nelle disquisizioni intorno le origini dell'ideale apollineo.

E credo che anco nella storia della scultura antica quel bronzo che tanto distinguesi per la vigoria ed efficacia dello stile, si debba nominar specialmente e valutar di più che non si è fatto fin adesso. Mi basti frattanto ora ciò che dissi per raccomandare

215), per certo meriterebbe un'esatta pubblicazione. Frattanto vedi quanto ne disse il Michaelis *Arch. Anzeiger* 1863 p. 122* seg.

[1] Si confrontino le osservazioni del Friederichs alle p. 69 e p. 6 seg. dell'opera citata.

all'attenzione degli archeologi la nostra tavola, e l'originale stesso al loro nuovo e reiterato esame che valga a confortare o anche correggere le idee da me brevemente accennate.

R. KEKULÉ.

VASO DI EUTHYMIDES FIGLIO DI POLIOS

(Tavv. d'agg. O e P)

Nella collezione del benemerito nostro socio viterbese sig. Bazzichelli trovasi il bel vaso del quale si pubblicano sulle tavole d'aggiunta *O* e *P* lucidi favoritimi dalla gentilezza d'un mio amico, sig. Schwechten architetto, e che già nell'adunanza dell'11 marzo furono esposti. Il vaso era rotto in più pezzi e resta difettoso in qualche parte indicata sulle tavole; merita pertanto attenzione per la forma insolita [1], nonchè per la semplice bellezza dei disegni e per le tante iscrizioni onde il pittore Euthymides volle a suo modo arricchirlo. Come la più gran parte delle stoviglie di quell'artista, la lista dei quali fu compilata dal Brunn *(Gesch. d. griech. Künstler* II p. 686 sgg.), così anche il vaso in discorso si rinvenne nell'Etruria meridionale. Il nostro socio però non era in grado di precisare più esattamente il sito del disotterramento.

[1] Non se ne vede nissuna prettamente compagna fra le tante forme dei vasi registrate dai dotti. Si confronti pertanto quella disegnata sulla tav. I n. 46*a* del notissimo libro dello Jahn. I manichi sono piccoli e stretti assai, di modo che si adattano piuttosto a farvi passare una fettuccia che a mettervi un dito. Il vaso, ridotto alla decima parte della grandezza naturale, si vede sulla tav. d'agg. P.

Sopra uno dei due lati si vede una lotta di due giovani ignudi; il più fortunato fra loro avvince col braccio destro la spalla ed il petto dell'avversario che presto atterrerà, senza che costui riesca a mettere mano al nemico. In faccia del vincitore si legge il nome di Teseo (ΘΕϟΕVϟ). Il nome dell'altro si è conservato solamente in parte; cominciava dalle lettere K e, a quel che pare, Λ e finiva in O e N ossia ϟ. Dice Pausania (I 39,3) che Teseo, facendo la strada da Trezene ad Atene, lottò con Kerkion, e siccome aggiunge [illegible] lo stesso autore aver Teseo inventato l'arte della lotta [illegible] nella quale d'allora in poi si adoprò non solamente [illegible] la grandezza e la forza, ma una disciplina bene regolata, così potremmo a buon diritto supporre che la lotta fra l'eroe attico e Kerkion fosse stata celebre assai. Ma quanto al vaso pubblicato, il frammento dell'iscrizione non ci permette di supplire il nome dell'avversario di Teseo nella maniera indicata. Meglio vi si presterebbero i nomi di Κλεῖτος o Κλυτίος i quali, benchè non si trovino nelle tradizioni conservateci dei miti di Teseo, sono peraltro frequenti nella mitologia greca.

La vittoria dell'eroe vien applaudita per le parole EVΓE NAIXI, cioè εὖγε ναίχι, scritte fra le sue gambe. È una esclamazione simile a tante altre ovvie sui vasi, la quale però riceve uno special interesse dalla notizia d'Esichio [1], che cioè la parola più completa ναίχι invece della semplice ναὶ era propria *brava davvero!*

[1] Hesych. ναίχι· ναί, Ἀττικῶς. Si cf. Jahn l. l. p. CXXVI n. 939 sg. Osservandosi esattamente quest'iscrizione, pare che Euthymides ha prima voluto mettervi invece di essa il nome di Teseo; almeno la traccia della prima lettera si distingue ancora ed è stata copiata pure nel disegno. Il pittore ha forse creduto più conveniente che chi guardasse il vaso, trovasse il nome dell'eroe in un posto più vicino al centro dell'azione.

in uso fra gli Attici. Siffatto atticismo si combina bene coll'opinione adottata in riguardo alla provenienza della maggior parte dei vasi.

Sull'altro lato si vedono pure due giovani, l'uno posto quasi di faccia, l'altro dietro a lui di profilo. Sono anch'essi ignudi, ma si distinguono dai compagni per le corone onde hanno cinti i capelli. Terminata la fatica e conferitone il premio, sono in atto di pulirsi l'uno la gamba, l'altro il braccio, impiegandovi strigili, la forma delle quali si scosta un po' dalla solita. Per terra stanno due zappe, ordegni che si ripetono sopra altre rappresentanze della palestra e si adopravano a preparare il terreno specialmente per l'esercizio del salto il quale fece parte tanto nobile della ginnastica greca [1].

Il nome del giovane a man sinistra si è quasi perduto. Principiava dalla lettera O ossia Θ conservata prossima al di lui petto. Dall'altra parte della lacuna che segue, si distinguono tre altre lettere OPA, le quali non saprei se abbiano fatto parte del nome del giovane, o di un'esclamazione analoga a quella già riferita del lato opposto. Non arrischiamo di restituire un nome proprio da tali frammenti; d'altronde se è vero che la parola ὅρα, cioè l'imperativo del verbo ὁρᾶν, vedi, si legge assai frequentemente presso gli scrittori attici, però non s'intenderebbe, perchè il pittore abbia voluto diriggere l'attenzione di chi guarda particolarmente sopra l'azione di questo giovane. — Le lettere poste accanto al suo compagno, benchè non siano scritte troppo chiaramente, ci danno senza dubbio il nome di Phayllos. Imperciocchè il medesimo nome

[1] Cf. Gerhard *Auserl. Vasenb.* III 271; il vaso di Monaco presso Jahn l. l. n. 408; Schol. Theocrit. IV 10; Pinder *Fünfkampf der Hellenen* p. 100 sgg.

ricorre sopra un altro vaso dello stesso pittore Euthymides, e già il Brunn (l. l. p. 687) ha fatto osservare che Euthymides aveva il costume di ripetere talvolta lo stesso nome sopra diversi vasi. Phayllos peraltro è un personaggio molto celebre. Era Crotoniate, più volte vincitore dei giuochi pitici, famosissimo nel salto e nel tirare il disco e, prescindendo pure dalla gloria ginnastica, ben noto nella Grecia, perchè comandò quel bastimento che i Crotoniati, soli fra tutti gli abitanti della magna Grecia, mandarono in aiuto dei compatrioti al tempo della battaglia di Salamina [1].

Vediamo adunque sopra un lato del vaso una lotta nella quale Teseo è in atto di vincere, sopra l'altro due giovani ornati del premio dei giuochi riposarsi dalle fatiche, e ci pare che, mentre il nome di Teseo fu posto, perchè l'eroe era il maestro mitico della lotta, quello di Phayllos doveva ricordare la memoria di un uomo storico gloriosissimo e caro a tutta la Grecia.

Restano a dirsi due parole sull'iscrizione che porta il nome dell'artista. Essa è doppia, leggendosi da una parte del vaso EVΘVMIΔEϟ EΛPAΦϟEN HO ΠOLIO e dall'altra parte EVΘVMIΔE EΛPAΦϟEN HO ΠLIO È meno corretta la seconda, e gli altri vasi di Euthymides attestano che il suo padre si chiamò non Plios ma Polios. Peraltro è un fatto piuttosto raro di trovare aggiunto al nome dell'artista di un vaso anche quello di suo padre. Lasciati da parte i vasi di Euthymides, non ne conosco che i seguenti esempi [2]. L'artista Eucheros dice sopra alcuni vasi essere egli il

[1] Herodot. VIII 47; Paus. X 9,2; Pinder l. l. p. 125 sg.

[2] Panofka, Rochette e de Witte hanno creduto che pure sopra alcuni altri vasi siano nomi di padri di pittori, ma le leggende in proposito sono troppo dubbiose per farne conto; cf. Brunn l. l. p. 659. 660 e 733.

figlio di Ergotimos (cf. Brunn l l. p. 681); sopra altri gli artisti Ergoteles e Tleson si chiamano tutti e due figli di Nearchos (l. l. p. 675 e 738). Ora si sa bene che Ergotimos è il nome dell'ärtista del celebre vaso François, e poi uno dei vasi attici pubblicati dal Benndorf (*Griech. u. Sicil. Vasenb.* I tav. XII p. 23) ci ha conservato il nome dell'artista Nearchos. Dunque Ergotimos e Nearchos erano o padri di artisti e artisti essi stessi, il che possiamo supporre egualmente di Polios. Il fabbricante ossia pittore di vasi avrà aggiunto al proprio nome quello del padre non solamente per rendere la denominazione più solenne, ma pure per motivo mercantile. Siccome i vasi erano merce che girava nei paesi lontani e veniva nelle mani dei forestieri, l'artista non tralasciava quanto potesse raccomandare i suoi lavori. Perciò nel caso che il padre già fosse stato artista e godesse di una certa rinomanza, il figlio avrà appositamente messo il di lui nome accanto al suo come garanzia dei propri fabbricati. Queste considerazioni c'inducono a credere che Polios, menzionato dal figlio sopra più vasi, sia stato anche lui pittore e speriamo che si troverà un vaso fatto dallo stesso Polios, il quale renda certa la presunzione indicata di introdurre quel nome nel catalogo degli artisti.

A. Kluegmann.

SCULTURE SPARTANE

(Tav. d'agg. Q)

Nella nostra relazione di un viaggio in Grecia[1] io e Michaelis avevamo fatto notare che Sparta sia una delle località greche la quale, per i molti lavori di terra che si vanno facendo a causa del trasporto del capoluogo da Mistra sul luogo dell'antica Sparta, dasse particolare speranza di nuove scoperte di antichità. Noi stessi allora comunicammo una sequela di scolture ed iscrizioni spartane nuovamente scoperte; ora seguono recenti comunicazioni che anche da lontano ci fu dato promovere; possano queste incitare viaggiatori e specialmente Greci nativi ad ulteriori esplorazioni nello stesso memorando luogo.

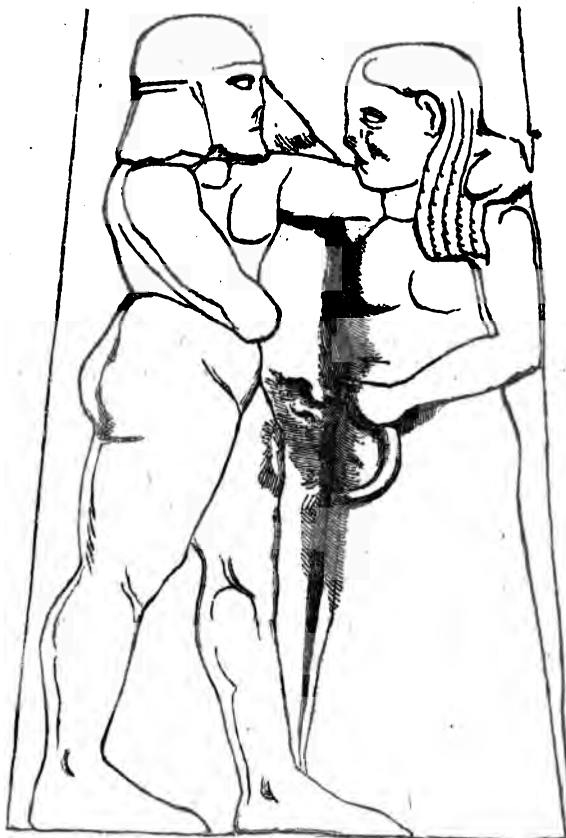
Fra tutte le opere d'arte spartane che noi, tempo fa, pubblicammo, è senza dubbio la più importante la pietra con rilievi sui quattro lati nella casa di Δημήτριος N. Μανουσάκης[2]. Per ottenere una base più solida per la conoscenza di questo rimarchevole monumento che io stesso non la credei aver offerta nel mio disegno, indussi nell'estate 1869 il formatore Martinelli di recarsi a spesa della catedra di archeologia dell'università di Vienna da Atene a Sparta, perchè ricavasse la forma del marmo. Alla richiesta il possessore di esso acconsentì di buon grado; per il che gli dobbiamo i nostri ringraziamenti, i quali egualmente rivolgiamo ai sigg. Pervanoglu e Postolakkas in Atene che vi cooperarono. In questa occasione non potei fare

[1] *Annali* XXXIII p. 34 sgg.
[2] l. c. tav. d'agg. C. Poi ripetuta nel *Philologus* XIX tav. II.

a meno di pregare il sig. Martinelli, perchè facesse ricerca di qualche altro avanzo di antichità scoperto di recente. Egli corrispose ottimamente all'incarico, e ci procurò buone copie della pietra Manusachi, notò in schizzi una serie di sculture fino allora venute fuori, e con sguardo intelligente apprezzando il valore di una di esse ne ricavò subito la forma.

Confrontata la copia del rilievo Manusachi col nostro precedente disegno, una nuova pubblicazione di esso non sembrò tanto necessaria quanto noi stessi prima avevamo supposto; solo in uno dei rilievi dei lati larghi (l. c. tav. d'agg. C) io aveva disegnato piuttosto la mia interpretazione di una parte guasta che riprodotto fedelmente gli avanzi conservati. Questa esattezza di riproduzione tentammo perciò di ottenere sulla qui aggiunta incisione in legno; il che peraltro non rende superfluo rinnovare sempre l'esame di una copia, e, se è possibile, dello stesso originale.

Luebke *Gesch. der Plastik* p. 88. Overbeck *Gesch. der griech. Plastik* 2ª ed. I p. 90.



Era mia opinione, allora comune anche a *Michaelis*, che l'oggetto tenuto dall' uomo nella destra e che la donna afferra colla sinistra, sia un'arma in forma di falce o un'arpa di forma semplice, solo un poco infranta nell' estremità della curva; pensavamo dunque che nel. gruppo sia rappresentato un mortale attacco dell'uomo contro la donna e la difesa di questa, tutto come si trova chiaramente rappresentato sulla parte opposta del rilievo secondo il parallelismo del moto proprio all'arte dell'antica Grecia, solo che là l'arma

è una larga spada appuntata al petto. In questa supposizione di un'arpa rimane però da spiegarsi, che cosa sia il residuo, come di un oggetto spezzato, che si trova nel contorno della coscia sinistra dell'uomo. Su tale residuo fondano particolarmente Boetticher, quindi Heydemann ed Engelmann la loro opinione espressa appena il gesso arrivò in Berlino [1], che cioè l'oggetto afferrato da ambedue le figure sia stato in origine in forma di anello. Partendo da questa supposizione Boetticher nomina le figure Polinice ed Erifile con il collare di Armonia, mentre, secondo lui, all'opposto lato del rilievo Alcmeone uccide la propria madre. Heydemann ed Engelmann al contrario vogliono riconoscere raffigurato sopra un lato il riconoscimento e l'abbracciarsi di Oreste ed Elettra, nella quale occasione questa porge al fratello una ghirlanda per indicare precedentemente la riuscita della sua impresa, nell'altro lato il matricidio di Oreste. Non esiterei di aderire all'ultima spiegazione, la quale, con qualche piccola modificazione, sembra la più probabile, se non mi si presentassero dei dubbi intorno alla supposizione di un cerchio o d'una ghirlanda che non posso del tutto ammovere. Quella parte del piano del rilievo fra le due figure su cui avrebbe dovuto estendersi la continuazione dell'anello, dal pezzo conservato nel corpo della donna all'altro pezzo prossimo alla coscia dell'uomo, non mostra nella copia in gesso alcuna traccia che lo indichi, laddove è poco credibile una esecuzione del tutto staccata, trattandosi di pezzi per necessità assai sottili, avuto riguardo al trattamento del resto del rilievo. Inoltre non dobbiamo trascurare l'accennato forte parallelismo dell'azione e movenza

[1] *Archaeol. Zeit.* 1870 p. 21.

nei gruppi dei rilievi sugli opposti lati, poichè, essendo in un lato rappresentato senza dubbio una scena di omicidio, questo parallelismo rende in qualche guisa probabile nell' altro lato la rappresentazione di una scena analoga. Resta però sempre insoluta la questione sulla destinazione architettonica di tutta la pietra.

Fra le sculture di cui il Martinelli ci presentò i superficiali schizzi, le seguenti non sono ancora pubblicate:

1. Pezzo di un fregio in marmo bianco, alto circa m. 0,60 e largo m. 1,30, rotto alle due estremità, posseduto dal farmacista Giorgio Copsomanica in Sparta. Nel centro sta un triglifo dorico, ad ogni lato del quale una metope contenente due figure che rappresentano combattimenti di Amazzoni. Il tutto è senza dubbio dell'epoca romana. Lo schizzo presenta nella metope a sinistra del triglifo un' Amazzone caduta in dietro col ginocchio destro curvato, appoggiandosi sul braccio destro, mentre innalza il sinistro in atto di supplica; sopra di essa avanzando il passo e sollevando la destra sul capo, in atto di ferire, sta un Greco nudo, sul cui braccio sinistro si vede solo la clamide sospesa. La destra e l'arma che impugnava, sono perdute. Il gruppo rassomiglia ad uno di quelli del fregio del mausoleo di Alicarnasso [1]. — La rappresentazione nella metope a dritta del triglifo è meno chiara nello schizzo. Un' Amazzone in corto chitone con nastri incrociati sul petto, il turcasso a sinistra, si avanza verso sinistra forse volgendosi in dietro e stendendo la mano manca in atto di scoccare l'arco contro un' altra figura, la quale retrocede verso dritta volgendo le mani contro l'Amazzone in atto di difesa.

[1] Newton *Travels in the Levant* II tav. 13.

Anche questa figura veste corto chitone. Tutte le mani sembrano qui spezzate e le teste distrutte.

2. Statuetta di marmo bianco, circa m. 1,00 alta inclusa la base, in proprietà del sig. Giorgio Manusachi. Sovra una base relativamente alta sta una figura virile nuda, certo un Apollo, a lato del quale una stele su cui sta ritta una cetra. La testa della figura manca; il braccio destro che in parte manca, pendeva tranquillamente in giù; il braccio sinistro spezzato teneva in alto la cetra. È probabilmente un lavoro d'epoca romana senza importanza.

3. Bassorilievo di marmo bianco, alto circa m. 0,25 e largo m. 0,35, proprietà di Gregorio Morfojeni. La rappresentazione mostra i Dioscuri volti uno dirimpetto all'altro, nudi; solo le teste sono coperte coi loro berretti puntuti. Ambedue reggono i cavalli per la briglia; tutte quattro le mani sembrano distrutte. Il rilievo dunque si collega, senza offrire alcun che di rimarchevole, agli avanzi del culto dei Tindaridi ivi in gran voga, avanzi che già in gran numero furono rinvenuti in Sparta.

4. Rilievo in marmo nero, tondo, del diametro fra m. 0,30 e 0,40, proprietà di Giovanni Diamantopulos. Testa in prospetto di Gorgone, come l'indicano la bocca assai aperta, i denti sporgenti e la lingua pendente. Insolito però è il pezzo del collo eseguito in forma di busto. Ai lati del capo sembra pendano ornamenti come bende annodate. Probabilmente lavoro dei più bassi tempi.

5. Residuo di rilievo in marmo bianco, alto circa m. 0,40 e largo m. 0,60, posseduto da Demetrio Manusachi. L'orlo a destra e sinistra è conservato; al disopra ed in basso il marmo è spezzato. Sarà forse il rilievo sepolcrale di un uomo il quale barbato, al

disopra nudo, il resto coperto d'un manto che lo avvolge, nella destra un oggetto spezzato, forse un bastone o un rotolo, sembra sia seduto. Solo la parte superiore del corpo è conservata. Innanzi a lui è ancora visibile la testa di un cane.

Se dobbiamo appena dolerci di esser così poco esattamente informati di questi cinque pezzi, assai dobbiamo esser lieti che Martinelli ci abbia eseguito in modo assai autentico il rilievo di cui ora tratteremo. Il nostro disegno è preso dalla copia in gesso (tav. d'agg. Q).

Il rilievo lavorato in pietra scura[1], alto m. 0,33, largo 0,31, per quanto si è potuto sapere, si rinvenne nell'anno 1836 sul campo di un tal Βραγχός nelle vicinanze dell'Eurota, salendo il fiume circa un'ora lontano da Sparta, e fu murato, secondo il costume del paese, sopra la porta della casa di Βραγχός costruita in quell'anno, ove pure a lato di questo rilievo furono murati gli avanzi assai danneggiati d'una figura di Amore ed un rilievo con combattimento d'Amazzoni. Il tutto ancora al presente si trova in quel posto. Il rilievo principale sembra perfettamente conservato e fu probabilmente un voto; è possibile che al disotto sul campo liscio del rilievo, fosse dipinta una iscrizione. Benchè non restino traccie di colori, pure io suppongo che tutta la scultura fosse dipinta. Il rilievo che era trattato sopra vari piani orizzontali, è dunque da ritenersi precisamente come la base plasticamente marcata e sola conservata di un quadro perduto, illuminato senza dubbio solamente da alcuni colori principali. Dobbiamo lo stesso credere p. e. riguardo il celebre rilievo proveniente, se qui si può contare una volta sul-

[1] Così indica Foerster *Bull. dell'Inst.* 1870 p. 35.

l'esattezza di Choiseul-Gouffier, da Samotracia, ora nel Louvre, con Agamennone, Taltibio ed Epeo, o per paragonare lavori spartani, i frammenti di rilievo con una lotta, trovati dal sig. Lebas [1] nel villaggio di Magula che io vidi [2] a Parigi nell'anno 1862 presso il sig. Muret, disegnatore del gabinetto delle medaglie. Il rilievo dei Dioscuri che Michaelis ed io vedemmo in Sparta sopra la porta della casa di Δημήτριος Μαρούδης e che descrivemmo, è pure della stessa maniera [3]. Noi dicemmo allora che lo stile rassomigliasse alle imagini dei vasi a figure nere, e tal rassomiglianza colpirà subito ognuno anche nei sopraccennati rilievi [4]. Che quel rilievo non appartenga ad alcun' altra maniera artistica essenzialmente differente da quella dei vasi, anzi che fosse piuttosto, come dicemmo, ab origine un disegno a contorni di colore, solo plasticamente più marcato, questo esclude ogni sorpresa intorno tal rassomiglianza, la quale del resto deve basarsi sopra una approssimativa contemporaneità. In quanto al tempo in cui fu eseguito il rilievo, non v'ha dubbio che tanto in esso, quanto negli altri rilievi nominati lo stile antico non provenga da imitazione; il lavoro potrebbe forse al più tardi assegnarsi alla prima metà del quinto secolo a. C. Il vaso François per l'affinità dello stile e perchè se ne fissa appros-

[1] *Voyage archéol.* mon. fig. 105. *Revue archéol.* 1844 p. 722.

[2] Secondo le mie notizie il materiale è di terracotta e la lunghezza del frammento importa m. 0,25.

[3] *Annali dell'Inst.* XXXIII p. 38.

[4] Lebas *Revue archéol.* 1844 p. 722 dice del rilievo ora Muret *le style du monument est archaique et de tout point semblable à celui des vases peints à figures noires.* Del tutto erronea è la conclusione che ne tira Lebas, che le imagini dei vasi siano state spesso copiate da celebri sculture: è del resto anche erroneo il suo tentativo di spiegazione della scena di lotta che difficilmente potrà spiegarsi.

simativamente l'epoca dalla forma delle lettere, potrebbe servire di punto d'appoggio nello stabilire una data, solo che esso è attico, e giustamente in Sparta si poteva conservare con maggior tenacità l'antica maniera. Voglio finalmente ancora accennare un rilievo probabilmente anch'esso un voto, della raccolta Blundell in Jnce presso Liverpool, disgraziatamente d'ignota provenienza, che io comunicai [1] una volta in un leggero schizzo, essendo questo molto affine non solo nello stile, ma anche nel soggetto.

Il rilievo spartano mostra una coppia assisa in trono, uomo e donna, disposti uno dietro l'altro con eguaglianza di disegno come bastava, anzi conveniva all'antica arte greca, in relazione colla maniera anche più remota; solamente le due braccia destre sortono in modo da rompere la monotonia. Si vede un solo trono del quale appariscono i due piedi rivolti verso lo spettatore. La spalliera è coronata d'una palmetta; il bracciolo finisce in una testa d'ariete; dei due piedi quello indietro è d'un toro. Sul trono siede un uomo barbato, i cui capelli sono circondati da una benda e cadono sul dorso e sulle spalle in avanti; un chitone scende fin sopra gli ossi dei piedi nudi; un mantello copre ambedue le braccia fino ai polsi e pende da questi rigido, ma non senza un certo movimento. L'uomo siede colle gambe strette ed il piede destro è visibile solo nel contorno, sporgendo alquanto innanzi al sinistro. Colla destra innalzata afferra il manico d'un gran cantaro, e nella sinistra che riposa sopra il bracciolo, si vede una melagrana. Della donna pur seduta in trono è visibile solamente la testa, il petto posto alquanto in su perchè possa vedersi, la

[1] *Archaeol. Anzeiger* 1864 tav. A fig. 3 p. 222.

gamba dal ginocchio in giù ed il braccio destro innalzato. Nei suoi capelli sembra stia una benda; sulla testa è gittato un largo pezzo di vestiario ch'essa solleva con la destra con una certa civetteria; alla sua gamba è indicata una sopravveste, sotto la quale ne sta un'altra più sottile ed a pieghe; ai piedi ha scarpe aguzze e rivolte in su. I piedi di ambedue le figure poggiano sopra uno strato alquanto più basso del trono.

Non v'è dubbio che qui sia rappresentata una coppia di dei; l'uomo è Dioniso, secondo l'antico concetto, barbato, con lunga chioma ed in pieno vestiario; egli è meglio indicato dal cantaro nella destra. Questo attributo, assegnatogli sovente in particolare nei tempi più antichi, gli fu in seguito conservato in opere che si attenevano alla forma antica p. e. in idoli del culto campestre, quantunque non esclusivamente in questi. L' assegnargli nell' altra mano un frutto, come una melagrana, doveva essere cosa naturalissima in Sparta. La secca spiga era l'attributo speciale alla Cerere: al contrario in ogni frutto succoso s'indicava l'azione di Dioniso [1], e principalmente nell' uva, il cui prezioso succo egli nel nostro rilievo ha nella coppa verisimilmente piena [2]. Attribuire a Dioniso solo il vino e tutto al più l'edera, prodotto dell'umidità, è già un impauperimento del concetto, il che poteva soddisfare ben più i poeti e gli scultori, che gli adoratori campestri del dio. La crescente popolarità del culto di Priapo può tutto al più, nei tempi posteriori, aver tolto una parte del suo dominio nel concetto dei campagnoli. Considerarono essi altra volta tutti i frutti arborei nella stessa guisa che il vino come provenienti da

[1] Preller *Griech. Mythol.* I p. 437 sg.
[2] Διόνυσος ἀκρατοφόρος Paus. VIII 39,6.

Dioniso [1]. E dove in tutta la Grecia potevano concedersi simili doni del Dio più largamente che nella vallata di Sparta a piè delle alture protettrici del Taigeto dispensatore di acque [2]? Anche oggi nella Grecia inmiserita il viaggiatore in questa contrada si vede trasportato in un naturale giardino di Alcinoo. Chi è colui che, gustata una volta, può dimenticare la fragranza nel maggio di quel mare di fiori e d'alberi fruttiferi intorno a Parori, e chi, rifrescatosi e ristoratosi a quella ricca sorgente che scaturisce sotto l'ombra dei platani ed irriga quelle piantagioni, potrà dimenticarla? È perciò che precisamente in Sparta Dioniso era chiamato il dio del fico Συκιτής [3], come sappiamo da ottima fonte, da un frammento del grammatico spartano Sosibio nell'opera περὶ τῶν ἐν Λακεδαίμονι θυσιῶν, e perciò egli nel nostro rilievo tiene una melagrana nella mano, questo frutto succoso e pieno di granelli che tanto volentieri fu prescelto anche in altri miti e culti di divinità per simbolo generico di ubertosa fertilità [4]. Dioniso con la melagrana si vedeva anche nell'antica arca di Cipselo; egli era ivi rappresentato riposando sotto alberi di granati, mela e vite [5]. Secondo un mito speciale il granato dovrebbe esser nato da una goccia di sangue di Dioniso [6]. Che finalmente

[1] Pindaro fragm. Boeckh fragm. inc. 125. Bergk *poet. lyr. gr.* I fragm. 130: δενδρέων δὲ νόμον Διόνυσος πολυγαθὴς αὐξάνοι, ἁγνὸν φέγγος ὀπώρας.

[2] Cf. p. e. Vischer *Erinnerungen und Eindrücke aus Griechenland* p. 387 seg.

[3] Athen. p. 78 C: Σωσίβιος δ' ὁ Λάκων ἀποδεικνὺς εὕρημα Διονύσου τὴν συκῆν· διὰ τοῦτο, φησί, καὶ Λακεδαιμονίους Συκίτην Διόνυσον τιμᾶν. Müller *hist. gr. fragm.* II p. 628,13.

[4] Diversamente giudica il Boetticher *Baumkultus* p. 471 sgg.

[5] Paus. V 19,1.

[6] Clemens Alex. *protr.* II 19.

il granato sia cresciuto precisamente in Laconia, può servire d'indizio il nome della città Side [1].

Contemplando il trono del dio, troviamo una seguela di ornati scelti con ottimo gusto architettonico; la vigorosa zampa di toro come piede posteriore, una palmetta che nella originaria pittura era più marcata, come libero incoronamento della spalliera, finalmente la testa d'ariete come estremità del bracciuolo. Quest' ultima è in tal posto particolarmente adottata, perchè il suo profilo inclinato fa sì che comodamente vi poggi la mano di chi siede. Anche altri monumenti rendono testimonianza dell'uso degli stessi ornamenti allo stesso posto in sedie e troni. Un Greco indagatore avrebbe potuto già riconoscere uno speciale rapporto con Dioniso nella zampa di toro del trono, poichè Dioniso *ταυρόμορφος* era un' antico e divulgato concetto; ma non esiste alcuna prova convincente per determinare che quando fu eseguita la nostra scultura, questo rapporto con Dioniso fosse il motivo della scelta di tal forma. Anche in altre sedie, oltre quella di Dioniso, troviamo la forma della zampa di toro; così sulla pittura vascolare ben conosciuta alla sedia di Arkesilas [2], in una sedia dell'Atene [3], in un' altra di Giove [4]. Daltronde questa forma non è da ritenersi per la solita o la più frequente del trono di Dioniso; anzi, io non ne conosco altro esempio, ed in un rilievo parimenti spartano di Dioniso in trono, del quale ben presto parleremo, essa sembra non esistere. Lo stesso deve dirsi della testa d'ariete la quale s'incontra non tanto frequente nel

[1] Hehn *Kulturpflanzen und Hausthiere* p. 156.

[2] *Monum. ined. dell'Inst.* I tav. 47 ed altrove spesso raffigurato.

[3] Lenormant e de Witte *Él. céram.* III tav. 36A.

[4] *Él. céram.* I tav. LIV.

trono di Dioniso, laddove ricorre anche in altre circostanze, p. e. nella sedia di una donna mortale sopra un rilievo sepolcrale attico [1], in una sedia di Giove sopra un' imagine vascolare [2], nella sedia d'una dea in trono nel così detto monumento delle Arpie di Xanto [3]. In quanto alla palmetta [4], un rapporto con Dioniso potrebbe essere indicato solo dalla scelta di alcune determinate foglie come p. e. dell' edera; ma di ciò nulla vediamo, dacchè la pittura è sparita.

Se con sicurezza abbiamo riconosciuto Dioniso, non possiamo con eguale certezza stabilire chi sia la donna che sul trono gli siede accanto. Come unico, ma per la mossa del braccio destro molto [5] marcato contrassegno, ci apparisce il gran velo il quale, secondo il costume della vita greca e l'uso basato sovra esso dall'arte figurativa, la caratterizza assai distintamente come donna maritata, e l'essere ella seduta in trono a lato dell'uomo induce a crederla tale e subito si penserà ad una donna maritata a Dioniso. In verità, non esisteva una donna accoppiata a questo dio, e già anticamente riconosciuta da tutti per sua sposa come Hera lo fu a Giove; ma con quel simbolismo che specialmente si ripete nel culto di Giove, nella primavera s' idearono e si celebrarono le nozze di Dioniso, dio della forza generatrice della natura [6]. In

[1] Kekulé *Theseion* n. 157. Parimenti sopra un altro rilievo sepolcrale scoperto recentemente vicino alla chiesa della Trinità in Atene, ma non ancora pubblicato.

[2] Stephani *Compte-rendu* 1859 tav. I.

[3] Qui simbolicamente spiegata da E. Curtius (*Archaeol. Zeitung* 1855 p. 5), contro il quale però si dichiara Friederichs *Bausteine* p. 44.

[4] Conf. p. e. Lenormant e de Witte *Él. céram.* III tav. L. Raoul-Rochette *Mon. inéd.* tav. XLI.

[5] Cf. p. e. l'Hera sopra una metope di Selinus e Teti sul vaso François.

[6] Gerhard *Ges. Abhandl.* II p. 159 sgg.

Attica era segnatamente [1] la moglie dell'ἄρχων βασιλεὺς che doveva rappresentare la parte di sposa nella cerimonia delle nozze del dio, celebrate in primavera nelle Antesterie. Una tale in Naxos chiamata Arianna, la santissima, ed ivi celebrata come moglie di Dioniso nelle feste di gioja e di lutto nei tempi del cambiamento di stagione, divenne per tempo, mediante lo sviluppo del mito, una eroina, figlia mortale di un re ed amante di Dioniso. In grazia dei miti attici, della poesia ed arte figurativa dell'Attica, cui in seguito si associarono gli Alessandrini, quest'Arianna venne a poco a poco sempre più in onore, ed universalmente riconosciuta come la consorte preferita di Dioniso. Sulla coppa degli dei nel museo brittanico Arianna, distinta da un'iscrizione, siede accanto al letto di Dioniso in linea colle spose degli dei [2]. Ma quest'Arianna non guadagnò un riconoscimento universale nei culti che in differenti luoghi fecero sorgere, in vece di lei, differenti nomi e figure a lato di Dioniso [3]. In Italia si festeggiava Liber con Libera e Cerere, come in Eleusi Iakchos con Kora e Cerere, ed in una pompa tolomeica l'imagine della Νύσῃ fu condotta in cocchio dietro Dioniso. L'incertezza dei moderni interpreti nel fissare i nomi delle compagne di Dioniso, perfino dove si tratta di opere d'arte di tempi più recenti sulle quali l'influenza del già divulgatosi mito di Arianna è molto probabile, corrisponde ai concetti dell'antichità stessa che veramente rimasero qua e là indecisi fino ad epoca più recente. Molto meno dunque possiamo noi credere raggiunta una spiegazione

[1] Aug. Mommsen *Heortologie* p. 357. 359.
[2] *Monum. ined. dell'Inst.* 1853 V. tav. XLIX.
[3] Gerhard *Mythol.* § 461.

sicura, adottando il nome di Arianna[1] come compagna di Dioniso sul rilievo dell'antica Sparta del quale trattiamo. Noi non sappiamo chi ivi fosse riconosciuta come sposa di Dioniso, e se in genere ivi fosse ammessa una matrimoniale congiunzione del dio, e ciò nel culto al quale anche il nostro rilievo probabilmente apparteneva come dono votivo. Dobbiamo inoltre considerare che in stretto antichissimo e perpetuo rapporto con Dioniso fu ideata la sua madre Semele[2]. Essa occupa direttamente il posto d' una consorte, poichè p. e. la liberazione di Semele dal Tartaro, simile nel significato al ritorno di Kora dal Tartaro stesso, è una semplice trasformazione nel sacro mito delle gioje di primavera sostituita a quello delle nozze di Dioniso[3]. Nei canti si celebravano congiunti Semele e Dioniso[4], l' arte li presentava uniti[5]. Ora la riunione di Dioniso con Semele vien riconosciuta giusto in Laconia, i cui concetti mitici debbono servirci di base nella spiegazione del nostro rilievo. In Brasiai, ove Semele fu detta aver approdato in una cesta insieme a suo figlio, s' indicava la sua tomba[6]; essa ebbe dunque colà in ogni caso una particolare venerazione, e precisamente in un'antica opera figurata destinata al culto, come quella che abbiamo sott'occhio, si vedeva l'accoppiamento di Dioniso a Semele, cioè al βάθρον del-

[1] Questa denominazione fu già proposta da Boetticher *Archaeol. Zeitung* 1870 p. 21.

[2] Gerhard *Ges. Abh.* II p. 167 sgg.; p. 207 sg. not. 96 sgg.

[3] Gerhard l. c. p. 167.

[4] Pindaro fragm. 53 Bergk.

[5] Helbig *Annali* 1862 p. 246 sg. Cf. specialmente i busti di Dioniso e Semele posti dirimpetto l'uno all'altro sul vaso Santangelo con iscrizioni (*Bull. arch. nap.* N. S. VI tav. XIII; Gerhard *Ges. Abhandl.* tav. LXVIII, 1).

[6] Paus. III 24,3 sgg.

l'idolo di Apollo in Amyklai [1]. Ivi presso Giove ed Ermes i quali, secondo Pausania erano in colloquio, in ogni caso l'uno rivolto verso l'altro, stavano Dioniso, certo come adulto, e Semele, ed accanto di essi Ino, cioè l'unione degli dei di Brasiai dove Ino figurava come balia di Dioniso; seguivano quindi Cerere, Kora e Plutone, le Moire, le Ore ecc. Deve dunque secondo ciò apparire verosimile che il nostro rilievo rappresenti Semele in trono al lato di Dioniso, alla qual spiegazione s'adotta pure molto bene l'aspetto matronale ed il distintivo del velo.

Per lo stile e soggetto, certo anche un dono votivo, va congiunto al fin qui spiegato rilievo Martinelli un altro già brevemente descritto da E. Curtius [2] ed ultimamente presentato in uno schizzo dal Matz in una seduta dell'Istituto [3]. Quest'ultimo è murato nella chiesa di S Demetrio in Mistra, dunque anch'esso di origine spartana. Qui Dioniso, senza compagna, è seduto volto a sinistra sopra un trono con piedi di leone a quel che pare. Un lungo chitone gli giunge quasi fino ai piedi i quali poggiano sopra uno scanno, ed anche qui il destro è posto un poco infuori. Non si distingue più, se la mano del braccio sinistro che è poggiato, reggesse qualche cosa; anche qui assai visibilmente è conservato il cantaro molto sporgente nella mano destra. Dirimpetto al dio, all'estremità sinistra del marmo, s'innalza un serpe, la cui testa è curvata sul cantaro, senza che apparisca chiaramente se in esso beva.

Fra le imagini di Dioniso provenienti da Sparta abbiamo ancora due teste. Osservai in Sparta nella

[1] Paus. III 19,4.

[2] *Peloponnesos* II, p. 320 not. 50.

[3] *Bull.* 1870 p. 35. Lo schizzo mi fu amichevolmente comunicato.

casa di Dimitrio Phikioris, dove anche si trovò l'iscrizione *C. I. Gr.* 1358, la testa di un Dioniso barbato con una benda che sotto i capelli circonda la fronte; può essere la medesima testa di cui parla Vischer [1]. Un'altra testa di Dioniso di stile più recente vien mentovata dalla spedizione francese [2].

Non mancano dunque opere d'arte che ci documentino la venerazione di cui Dioniso godeva in Sparta. Per quanto possa sembrare aliena al culto di Dioniso la severità spartana [3], per quanto ad esso che vien sicuramente attestato, possano essere stati devoti specialmente i Perioichi [4], pure la natura della campagna, come è tuttodì, le testimonianze antiche intorno all' eccellenza del vino spartano [5], ci fanno di leggeri ammettere che in Laconia esistessero numerosi santuari di Dioniso, e che nelle tradizioni e nelle festività ivi questo dio avesse una parte rilevante. La coltura della vite essendo in Laconia, come in tutta la Grecia, venuta dal di fuori, è per ciò che anche la tradizione spartana narra qualche cosa intorno all'arrivo di questo dio. Abbiamo già accennato che in Brasiai la sua madre esposta, come Danae con Perseo, in una cassa, fu trasportata dal mare al lido, ed ivi il piccolo Dioniso fu nutrito e cresciuto da Ino, mentre la madre si diceva esservi seppolta [6]. Nella stessa città di Sparta sulla collina accanto al tempio di Dioniso Κολωνάτας era il τέμενος di quell' eroe il quale aveva indicato a Dioniso la via verso Sparta,

[1] *Erinnerungen und Eindrücke aus Griechenland* p. 389.
[2] *Expédition scientifique de Morée* II tav. 42 fig. V p. 81.
[3] Mueller *Dorier* II p. 403 sg.
[4] Gerhard *Griech. Myth.* § 443,6.
[5] Cf. ancora il κρατήρ Λακωνικός nella pompa Tolomeica (Kallixenos presso Athen. V p. 198. 199).
[6] Paus. III 24,3.

ed a questo eroe pensavano sempre le generazioni sacerdotali dei Dionisiadi e Leukippidi prima di portare sacrifizi al dio [1]. Nella contrada del sobborgo di Sparta ἐν Λίμναις, umida e posta in basso, esisteva un secondo santuario di Dioniso [2]. Sul mercato della città si vedeva un' effiggie di Ermes che portava in braccio il piccolo Dioniso [3]. In Amyklai era venerato Dioniso Psilax [4]; ivi al trono di Apollo si vedeva nuovamente Ermes che portava il piccolo Dioniso [5], e noi abbiamo già menzionato come esistente nello stesso luogo Dioniso con Semele ed Ino al *βάθρον* dell' imagine di Apollo [6]. Fra le città litterali della Laconia, Brasiai col suo *Διονύσου κῆπος* menava vanto di maggiore antichità nel culto di Dioniso; ma anche in Gytheion ove sul mercato sorgeva una statua del dio [7], a lui si celebrava in primavera una festa [8]. Sede principale e venerata come molto antica del culto di Dioniso, era finalmente giusto in quel luogo sotto il Taigeto ove prosperava la vite, il cui vino ci vanta Theognis [9], dove Vergilio [10] fa vagare le vergini della Laconia, dove anche oggi apparisce rigogliosa fertilità che gli antichi attribuivano alla operosità di Dioniso. Bryseai era il nome del luogo e Brysaios era l'epiteto di Dio-

[1] Paus. III 18,7.
[2] Strabo C 363.
[3] Paus. III 11,11.
[4] Paus. III 19,6.
[5] Paus. III 18,11. (*ἐς οὐρανόν*).
[6] Paus. III 19,4.
[7] Paus. III 21,8.
[8] Paus. III 22,2.
[9] 879 sgg. Ove crebbe però l'*ἄκυρος οἶνος* e *ἄνθεος ὄσδων* di *Πέντε λόφοι*, luogo 7 stadi lontano da Sparta (Alcman presso Bergk *poetae gr. lyr.* III p. 864 fragm. 117)? E. Curtius (*Peloponnesos* II p. 241) opina sul lato di Therapne.
[10] *Georg.* II 487.

niso trovatosi anche altrove e specialmente in Lesbo. Il nome del luogo ha qui certamente relazione colle sorgenti che vi scaturiscono, e che ancora oggi come κεφαλάρι sono vive presso la cappella dell' Agios Joannis. Gli antichi fondamenti a pietre quadre ed i blocchi che ivi si veggono sparsi, sono assai probabilmente gli avanzi di Bryseai [1], e forse propriamente dell'antico tempio di Dioniso colla sua imagine ἐν ὑπαίθρῳ, dove si celebravano i misteri solo accessibili alle donne [2]. Qui il suolo può forse nascondere ancora altre testimonianze d'un culto, del quale l'avanzo figurato di origine spartana più interessante abbiamo da ritenere, almeno per ora, il qui pubblicato rilievo Martinelli.

A. Conze.

KORYKOMACHIA.

(Tav. d'agg. R.)

L' imagine d' un vaso nella imperiale collezione dell'eremitaggio a Pietroburgo [3] che riproduciamo sulla tavola qui aggiunta, offre una caricata rappresentazione. Il pittore ha tolto il soggetto dalla palestra ove gli sforzi dei mal destri potevano ben spesso prestare argomento all' altrui arguzia. Vediamo la piacevole caricatura d' un lottatore che si esercita al pugillato

[1] In ciò io mi attengo a E. Curtius (*Peloponnesos* II p. 251) contro i dubbi di Bursian (*Geographie von Griechenland* II p. 131 sg.). La carta presso Curtius però non mostra la posizione così esattamente come è descritta nel testo.

[2] Paus. III. 20,3.

[3] Stephani *Vasensammlung der Kais. Eremitage* II. p. 228 N. 1611.

col sacco di sabbia appeso (κώρυκος)[1]. Dietro a lui sta un guardiano, il quale, a modo dei παιδοτρίβαι, sembra volerlo eccitare vigorosamente. Come le rozze figure coi volti sformati, così tutto è qui messo in caricatura, particolarmente i movimenti di quello che si esercita, il quale (ἀνθιστάμενος τῇ τοῦ κωρύκου ἐπιφορᾷ) nello sforzo delle braccia mette in movimento anche le gambe, quindi l'oggetto nella mano del guardiano che si potrebbe credere, invece della consueta verga, una coda di volpe, senza però che io la determini per tale. Ma la caricatura si estende anche sul sacco di sabbia il quale è trasformato in un grosso otre suino.

La scena che abbiamo innanzi gli occhi in caricatura, era fino ad ora conosciuta in un' unica, ma molto nobilmente trattata rappresentazione dell' arte antica. Sulla cista Ficoroni un Argonauta si esercita al κώρυκος; il Sileno però anch' ivi sa trovare un lato comico nell' esercizio.

A. Conze.

[1] Philostr. *de arte gymnast.* 57. Letteratura presso O. Jahn *Die Ficoronische Cista* p. 26 sgg. Osann *Archaeol. Zeitung* 1852 p. 447 sg. Krause *Gymnastik und Agonistik* I p. 313 non capiva il senso proprio dell'esercizio.

I DONI DI ATTALO

Discorso letto da H. BRUNN *nell' adunanza solenne intitolata all'anniversario del natale di Roma* 1865.

(Mon. vol. VIIII tavv. XVIIII. XX. XXI)

La festa delle Palilia già dagli antichi Romani fu considerata e celebrata come il giorno natalizio dell' eterna città. Ma questa fondazione stessa è involta nelle tenebre del mito, e per secoli interi i fatti storici vi si presentano sotto il velo di mitologiche e favolose tradizioni. Comincia la luce e diventa positiva la storia romana soltanto colla riedificazione o possiamo dire seconda fondazione di Roma, dopo cioè che i Galli erano stati respinti da quello stesso Tarpeo, sul quale qui siamo riuniti. Se dunque ricordiamo oggi quella catastrofe, niuno per altro aspetterà che ci proponiamo parlare di monumenti d'arte che con essa abbiano una diretta ed immediata relazione. Ma siccome quell' incursione de' Galli forma soltanto un anello nella lunga catena di varie scorrerie fatte da esse barbare popolazioni nei paesi civilizzati del mondo antico, così ogni monumento relativo a questa può rammentarci pure il fatale destino, al quale Roma per un momento soggiacque. Respinti i Galli dall' Italia investirono la Grecia; ma arrivati vicino a Delfo dovettero retrocedere innanzi al nume di Apolline egioco magnificato dall' arte antica nell' originale della celebre statua del Belvedere. Altre sconfitte essi toccarono nell' Asia minore e porsero occasione all' arte di perpetuar la gloria delle vittorie di un re mediante una serie di opere che per buona fortuna non andarono intieramente perdute.

È merito di Nibby (*Effemeridi lett. di Roma* 1821, *aprile* p. 49 sgg.) l'aver riconosciuto nella statua capitolina del cosidetto gladiator moribondo un barbaro del settentrione di razza celtica. Indipendentemente da lui il Raoul-Rochette (*Bullett. de Ferussac* 1830, T. XV, p. 365 sgg.) sviluppò la congettura del Visconti (*Op. var.* IV, p. 326) che cioè nel gruppo di villa Ludovisi detto di Arria e Peto sia raffigurato un Gallo, il quale disperato della disfatta de' suoi dopo aver ucciso la moglie, di proprio pugno si dà la morte. Più tardi finalmente si riconobbe la strettissima relazione che passa non solamente tra il marmo capitolino e quello Ludovisi, ma tra ambedue eziandio ed un passo di Plinio che (34, 84) riferisce con brevi parole: « Plures artifices fecere Attali et Eumenis adversus Gallos proelia, Isigonus, Pyromachus, Stratonicus, Antigonus. » Ed ora è generalmente riconosciuto che i due marmi debbono considerarsi come opere della scuola pergamena, che fioriva nell'aula Attalica verso la fine del terzo secolo avanti la nostra era (v. le esposizioni nella mia *storia degli artisti greci* I, 442 sgg.)

Ciò non ostante sembrava giusto il deplorare che di una scuola così importante e di una serie d'opere che secondo altre notizie doveano esser ben numerose, non fossero conservate fino a noi che due saggi soli. Ma in verità dovevamo accusar la nostra ignoranza, non la fortuna che già da tre secoli si era mostrata larga de' suoi doni.

Visitando l'autunno passato il museo annesso alla biblioteca Marciana di Venezia, fui colpito dall'aspetto di tre statue di mezzana grandezza che, guardate anche superficialmente, per varie particolarità si distinguevano dalla massa delle sculture greco-romane ovvie ne' musei di Roma e dell'Italia. Aveano, è vero, tali

particolarità a più d'un archeologo fatto un'impressione talmente strana da indurli a sostenere, non trattarsi di lavori veramente antichi, ma di opere eseguite nel seicento non tanto per falsificar quanto per imitar l'antico. A me però che in altra occasione avea studiato con una certa predilezione i meriti del cosidetto gladiator moribondo, neppure per un momento poteva sfuggir la stretta analogia che passava tra questo e le veneziane sculture. E fissata una volta l'attenzione sopra di esse, tanto la mia memoria, quanto quella degli amici mi ajutò a rintracciarne ancor altre che senza dubbio spettano alla medesima serie: e sono oltre una statua, per il momento non accessibile, già del museo del Louvre, ora a St. Germain, quattro altre, cioè una del museo Vaticano e tre del museo nazionale di Napoli. Erano dunque sette statue che, per renderle più note al mondo letterario, mi decisi di far formare in gesso; e mi godeva l'animo di poterle esporre in questa festevole adunanza. Il mio piacere però fu in parte sturbato per la circostanza che i gessi veneziani arrivarono soltanto ieri e, ciò che è peggio, in uno stato deplorabile, onde non possono far quella bella figura che avrei desiderato. Ciò non pertanto essi potranno sempre servire a ravvivar le poche parole, colle quali cercherò non di dimostrar a fondo, ma di accennar l'alta importanza d'un così raro complesso di sculture.

La corrispondenza tra queste figure ed il gladiatore si manifesta già nel materiale; imperocchè a tutte conviene ciò che dice il Nibby sulla statua capitolina: « Il marmo, nel quale è scolpita, è di una grana finissima, ma dal Lunense, dal Pentelico, dal Imettio diverso, come diversissimo è dal Pario; è adunque un marmo greco di cui non si conosce la provenienza, ma che di molto per la identità si avvicina a quello del

Laocoonte, opera del monumento in questione contemporanea ». Aggiungo che, se il gladiatore da molte altre sculture si distingue per un certo lustro dato alla superficie del marmo, la stessa particolarità si ritrova in tutta questa serie di statue. — Il dimostrar poi che quattro di esse, cioè le tre veneziane ed una di Napoli (v. le tavv. XVIIII. XX n. 1-4), rappresentino de' Galli ed appartengano alla medesima scuola artistica come il gladiatore del Campidoglio, non è cosa difficile, segnatamente dopo l'analisi data di questo dal Nibby.

Alcuni di loro, dice Diodoro (V, 28), tanto la morte dispregiano che nudi o cinti solo intorno alle coscie discendono al pericolo. Nudi del tutto sono tre, mentre il quarto (Tav. XVIIII n. 2) porta soltanto una specie di tunica diversa dalla greca e romana e fatta d'una stoffa grossa. Dei nudi poi uno (Tav. XX n. 3) ha legata intorno alla vita una cintura o corda, proprio nello stesso modo in cui la troviamo in varie rappresentanze de' Galli sopra urne etrusche. Non meno caratteristico è lo scudo di questo, allungato a sei angoli e che ci ricorda il detto di Livio (38, 14): « Scuta longa, ad amplitudinem corporum parum lata et ea ipsa plana, male tegebant Gallos. » Riguardo ai corpi stessi ben rileva il Nibby che i Galli vengono descritti da Diodoro (l. s.) e da Pausania (X, 20, 7) come di statura alta: *σώμασιν εὐμήκεις, μακρῷ πάντας ὑπερηρκότες μήκει τοὺς ἀνθρώπους*. Erano poi *ταῖς σαρξὶ κάθυγροι καὶ λευκοί*: « la pelle cioè era succulenta e nello stesso tempo indurita alle fatiche, senza però esser adusta come ne' popoli soggetti all' estremo caldo » (Nibby). — Un altro contrassegno importantissimo formano i capelli che Nibby nel gladiatore dice « tagliati, in guisa però da restar irti in un modo particolare, e si crederebbero biondi che meno morbidi e cedevoli sono de' negri: nuovo indizio per supporlo un

soggetto del settentrione ». Ora questa particolare natura che ricorre specialmente nella figura del giovane cadente (Tav. XVIIII n. 1), trova la sua spiegazione nelle seguenti parole di Diodoro (V, 28): « e non contenti della chioma bionda di lor natura, cercano di accrescere la proprietà naturale di tal colore coll' arte: imperocchè lavando continuamente i capelli con una lesciva di sapone li torcono dalla fronte verso la sommità della testa e la cervice, così che assomiglieresti l' aspetto ai Satiri ed ai Pani; perciocchè i capelli con tale operazione s' ingrossano e non dissimili sono dai crini de' cavalli ». Riguardo poi alle barbe continua: « alcuni radonsi la barba, altri moderatamente la conservano; i nobili poi sbarbicansi le gote, ma lasciano crescere le basette ». Non può dunque far specie, se troviamo quest' ultima soltanto nel gladiatore del Campidoglio e nel n. 4, mentre due sono imberbi ed uno « conserva moderatamente la barba », ma in modo da far conoscer bene il carattere barbaro. — Resta finalmente il tipo del volto che nel gladiatore (secondo Nibby): « non mostra nei lineamenti quella regolarità e nella cute quella delicatezza e quel morbido proprio de' Greci, ma è duro, aggrinzito ed appianato come l' hanno i barbari del settentrione ». Tutti questi tratti, tutta la forma del teschio, dell' osso frontale, delle ossa prominenti delle guancie, il naso schiacciato si ritrovano più o meno in tutte le figure de' Galli, ma particolarmente nella testa del giovane cadente che, tranne le proporzioni, si direbbe proprio il fratello del gladiatore del Campidoglio.

In vista di una tale mirabile corrispondenza nessuno negherà, che nelle statue finora esaminate siano rappresentati veramente dei Galli. Esaminando poi il merito del lavoro, esso appena potrà dirsi inferiore a quello del gladiatore, se non che in questo per le proporzioni

più grandi lo stile ha forse un poco più di nobiltà, mentre nelle altre statue l'artista, non volendo sacrificar niente del carattere particolare, si è mostrato alquanto più duro. In genere, se non abbiamo da far colla stessa mano, vi troviamo certamente la medesima scuola, e così, se al dir di Plinio « plures artifices fecere Attali et Eumenis adversus Gallos proelia », non esiteremo di asserire che questa serie di figure è opera della scuola pergamena non meno dell'altra, alla quale appartengono il gladiatore ed il gruppo di Arria e Peto.

Ma, domando ora, ove erano poste originariamente? Le statue veneziane innanzi al 1523 si trovarono a Roma in possesso di un cardinale Grimani che per testamento le lasciò alla sua patria Venezia. La vaticana e la parigina sono di provenienza romana, e da Roma, cioè dall'eredità Farnese, vengono eziandio le napoletane. Ma in qual maniera vennero a Roma, ove certamente non furono lavorate? Per arrivar ad una risposta, rivolgiamo ora lo sguardo alle altre figure che coi Galli corrispondono riguardo al marmo, alle dimensioni, al lavoro, ma se ne distinguono essenzialmente per il carattere delle razze in esse rappresentate. Il berretto che cuopre la testa della statua vaticana (Tav. XXI n. 6), ci conduce verso l'oriente; e più palbabile ancora è il costume cosidetto frigio, ma più generalmente asiatico, in quel morto (Tav. XXI n. 7) che oltre al berretto porta i calzoni simili a quelli de' Persiani nel celebre musaico della battaglia di Alessandro. Sarebbe mai che Persiani nelle battaglie di Attalo abbiano combattuto sia dalla parte di questo ossia da quella de' Galati? Ma che faremo allora dell'altro morto (Tav. XXI n. 8) che per distintivo porta una pelle di fiera, mentre nel tipo della faccia, nella barba e ne' capelli troviamo non tanto un tipo barbaro, quanto le forme stabilite dall'arte greca per

caratterizzare esseri prepotenti, quali per avventura sarebbero i Giganti. Finalmente non voglio tacere che nel museo di Napoli si conserva eziandio la figura d'un'Amazzone morta (Tav. XX n. 5), corrispondente alle altre nelle misure e nel marmo. È vero che un mio amico in essa voleva riconoscere una notabile differenza del lavoro, onde tralasciò di farla formare in gesso. Altri però non sono del suo parere, e così per me resta almeno un fortissimo sospetto che anche quest' Amazzone appartenga alla serie di tutte le altre figure.

Ora voglio esser breve citandovi alcune parole di Pausania (I, 25, 2): « Sull'acropoli di Atene al muro meridionale sta la cosidetta guerra de' Giganti che già abitavano la Tracia e l'istmo di Pallene, poi la battaglia degli Ateniesi contro le Amazzoni, più il fatto maratonio contro i Medi, e la sconfitta de' Galati nella Misia; e sono questi doni di Attalo, ciascuno di circa due cubiti (ὅσον τε δύο πηχῶν ἕκαστον) ». Dunque Giganti, Amazzoni, Medi (o Persiani), Galli, regalati da Attalo, della misura di circa due cubiti: mi pare che la cosa sia decisa, e che le statue, delle quali qui vedete esposti i gessi, siano una parte di quelle già collocate da Attalo sull'acropoli di Atene. Non vi contraddice che Pausania le vedesse ancora nell'originario loro posto, giacchè anche la statua vaticana di Menandro dopo il tempo del periegeta dal teatro di Atene sembra fosse trasportata a Roma; e che lo stesso sia accaduto dei gruppi Attalici, si può conchiudere in via negativa dalla circostanza che, quando in questi ultimi anni si fecero degli scavi nell'indicato sito dell'acropoli, di essi non si ritrovò la minima traccia.

Stabilito così il fatto, resterebbe ad indagare, quali risultati per la storia dell'arte se ne potrebbero derivare per mezzo d'un diligente esame analitico e com-

parativo delle particolarità artistiche: esame che alla fine ci condurrebbe ancor a confermar la congettura da altri proposta, che cioè alla scuola pergamena appartenga eziandio un'altra statua famosa d'un barbaro, vale a dire l'arruotino di Firenze ossia lo Scita che arruota il coltello per scorticar Marsia, e per conseguente anche l'originale della celebre statua di questo Sileno legato al pino che tante volte si vede replicata ne' musei d'Europa. Ma per la bocca de' miei colleghi già avete inteso, quali circostanze per il momento m'impediscono d'intraprendere un tal lavoro. Il pensiero di dover lasciar Roma mi leva quella tranquillità dell'animo che è indispensabile per simili studii ......

Con questo breve discorso diedi la prima notizia di una di quelle scoperte, le quali quanto più spontaneamente si offrono, tanto più possono esser sicure di trovar generale applauso. E difatti, mentre varie circostanze impedirono una sollecita pubblicazione del mio lavoro, vedo le mie idee già accettate da altri in modo che le statue pergamene già hanno occupato il loro posto ne' libri recenti sulla storia dell'arte (v. Friederichs *Bausteine zur Geschichte d. gr.-röm. Plastik* p. 322 sgg.; Overbeck *Gesch. d. gr. Plastik* 2. ed. II, p. 176 sgg.). Dopo questo successo non mi pare più necessario, come prima era la mia intenzione, di sviluppar i primi miei cenni per provar più ampiamente ciò che non sembra più aver bisogno di altre prove, ma potrò contentarmi di accompagnar la nuova pubblicazione dei relativi monumenti delle occorrenti notizie di fatto e di ritornar sopra alcune quistioni, sulle quali non si è ancor stabilito un consenso generale.

Per non detrarre niente al merito altrui, vogli notare in primo luogo che la stretta relazione tra le statue veneziane e le napoletane fu riconosciuta già prima di me da E. Wolff (*Bull. dell'Inst.* 1835 p. 159), il quale però era d'avviso « che l'insieme rappresentasse qualche battaglia fra Romani e barbari ». Anche dal Burckhardt nel *Cicerone* (p. 488, 2 ed.) le statue napoletane furono messe in un qualche rapporto col gladiatore capitolino, sempre però come copie di epoca romana. Finalmente il Longpérier (*Bull. arch. de l'Athénaeum franç.* 1856, p. 42) cita una delle statue veneziane come rappresentante un Gallo.

Sulla provenienza delle statue veneziane dissi nel mio discorso che esse nel 1523 per eredità del cardinale Grimani entrarono in possesso della repubblica di Venezia; ciò che pare in contraddizione coll'indicazione del Valentinelli (*Marmi scolpiti del museo archeologico della Marciana di Venezia*; Prato 1866), il quale le segna come di « prov. Grimani 1586 ». Ma l'inventario di 1585 (Valentinelli *Introduz.* p. XIII), nel quale esse vengono citate sotto i nn. 12–14, non si riferisce già alla seconda eredità (Giovanni), ma alla prima (Domenico) Grimani, onde sarà lecito di riconoscere le tre statue in discorso anche nelle brevi indicazioni dell' inventario di 1523 (p. VIII e IX, nn. 6, 9 e 27). Riguardo alle statue napoletane trovo soltanto che due di esse (n. 5 e 8) furono già pubblicate nel 1585 dal Cavaleriis, la cui opera disgraziatamente non è nelle mie mani.

Le pubblicazioni finora date alla luce di queste statue, essendo o troppo difettose riguardo allo stile o eseguite in proporzioni troppo piccole, si mostrano affatto insufficienti per farne uso in una scientifica disquisizione; onde fu deciso di farle disegnare per le

tavole de' Monumenti nella grandezza di una quarta parte degli originali. Chi conosce le difficoltà di tali riproduzioni, non denegherà a questa nuova pubblicazione la lode di dare un' idea abbastanza esatta delle nostre sculture e di riprodurre il carattere degli originali in tutti i tratti essenziali; e se nondimeno in alcune finezze lascierà qualche cosa a desiderare, mi dovrò eziandio tener scusato per la circostanza che i nuovi disegni non poterono esser terminati prima della mia partenza da Roma e che così non mi fu dato di procurar da me quell' ultima revisione che non potrà esser mai fatta con pieno successo se non da chi siasi già con studii particolari internato in tutte le proprietà dello stile.

Passando ora all'esame delle tavole, cominceremo dalle statue veneziane:

Tav. XVIIII 1. Gallo giovane, cadente indietro, pubbl. dagli Zanetti *Statue della libreria di s. Marco* II, 45; Clarac *Musée de sculpture* 858, 2177; cf. Valentinelli n. 153 ed Overbeck l. l. che in una tavola annessa dà gli abbozzi di tutta la serie. Di moderno ristauro vi sono ambedue le braccia, la gamba s. dal disotto del ginocchio, quasi tutta la base, ed alla testa il naso. De' capelli sono rotte varie punte. La statura, le forme del corpo, il tipo della faccia ed il carattere fanno riconoscere chiaramente un Gallo nonostante la perfetta nudità e la mancanza degli attributi; de' quali però originariamente sarà stato munito. Giacchè giustamente il Friederichs *(Bausteine* p. 323) suppone che nella s. avrà alzato lo scudo per sua difesa, mentre la d. probabilmente teneva imbrandita la spada. Tutto il concetto dunque ricorda, tranne certe modificazioni nella posizione delle gambe, la figura caduta

d' un Gallo sul fianco d. del sarcofago Ammendola (*Mon. d. Inst.* I, 31).

Tav. XVIIII 2. Gallo barbato col ginocchio s. piegato in terra, in atto di difesa; pubbl. dagli Zanetti II, 46; Clarac 868, 2211; cf. Valentinelli n. 144. Di ristauro moderno vi è il braccio d. e qualche dito del piè d. La mano s. era rotta, ma è quasi tutta antica. Le punte de' capelli sono danneggiate come nel n. antecedente. Anche questa figura trova un qualche confronto in un'altra del sarcofago Ammendola, la seconda cioè sulla parte d. della facciata (t. 30): confronto che può far nascere qualche dubbio sul ristauro del braccio d. nella statua. Certamente esso guadagnerebbe, se il gomito fosse più piegato e la mano più alzata, sia che tenesse la spada, o che prendesse, come nel rilievo, il braccio del suo aggressore.

Tav. XX 3. Gallo giovane morto, pubbl. dagli Zanetti II, 44; Clarac 872, 2215, cf. Valentinelli n. 145. Vi è ristaurata soltanto la parte inferiore della faccia, cioè il mento, la bocca e la metà del naso. Mancano la mano s. e le dita de' piedi. La d. non visibile nel disegno tien impugnata la spada, della cui lama resta soltanto una piccola parte. Una ferita in forma di taglio pare aver colpito il cuore, un' altra più profonda e tonda si trova più in giù proprio nel fianco ed a lei corrisponde una terza della medesima forma nel fianco d., onde sembra che tutto il corpo fosse trafitto a traverso da un' asta. – Accennai già nel mio discorso che la forma dello scudo e la cintura a guisa di corda ci fanno riconoscere chiaramente in questo giovane un Gallo; nè contro l'autorità di questi attributi valgono i dubbi espressi dall'Overbeck (p. 184), al quale le forme di questa figura sembrano troppo ideali e più greche che barbare.

Non nego questo carattere più ideale; ma mi pare che non stia per niente in contraddizione coll' eclecticismo che domina in tutta la scuola pergamena (cf. la mia *Storia degli artisti* I, 448 sgg.). Essa non avea ancor abbandonata la base ideale dell'arte greca anteriore; ma per sciogliere le difficoltà offerte dal nuovo problema di raffigurar popolazioni barbare, avea bisogno di modificar quella base introducendo nell' arte un elemento di verismo tutto nuovo. Direi dunque che nel gladiatore del Campidoglio, nel gruppo Ludovisi e nella prima statua veneziana i due elementi opposti si siano quasi contrabilanciati o accordati insieme in bella armonia. Alquanto meno di nobiltà credo ravvisare nella seconda statua veneziana. L'abito di stoffa grossolana, la barba involta e ruvida sembrano accennar un personaggio rozzo e di bassa condizione; ed inoltre le forme caratteristiche della nazionalità per l'età più provetta compariscono quasi più indurite; onde qui il verismo guadagna una certa preponderanza sopra l' idealismo. Ora tutto l' opposto s' incontra nella terza figura del giovane morto; ma questa differenza vien giustificata abbastanza per più di una ragione. Se potessimo supporre la cintura esser di oro, come alcuni esemplari trovati in Francia, essa dovrebbe interpretarsi come distintivo della nobiltà di nascita di chi la porta (cf. Longpérier l. c.). Ma anche senza tenerne conto, dobbiamo dire che questa figura è la più giovane di tutte; ed è perciò che l'artista avea meno bisogno di sviluppar il carattere barbaro in tutti i punti; potea contentarsi di accennar la statura alta e svelta, ma senza dar alle carni ed alla pelle quel carattere di fermezza e durezza che ricevono soltanto per lunghe e continuate fatiche; gli potea bastare d' indicare come i capelli crescono molto in-

già nella nuca, ma senz'esprimervi quelle qualità particolari che derivano soltanto dal lungo uso di mezzi artificiali. Nondimeno però anche la qualità stessa dei capelli differisce da quella dell'Amazzone, del Gigante, de' Persiani; crescono irti sopra alla fronte, e benchè ondolati, non possono dirsi arricciati, specialmente se ne guardiamo le punte, e per non trascurar nemmeno le cose in apparenza minute, voglio avvertir che il carattere barbaro vien accennato ben distintamente ne' pochi indizi di peli alle pudende. – Se così già l'età giovanile giustifica in grandissima parte il carattere più ideale di questa figura, vi accede come circostanza di non minor importanza la situazione particolare, nella quale essa si trova. Nel gladiatore del Campidoglio domina l'espressione di profondissimo dolore e d'imminente morte, nel gruppo Ludovisi l'estrema disperazione; nelle altre due statue l'azione stessa di un'ultima appassionata resistenza richiede una straordinaria tensione di tutte le forze che si manifesta specialmente nella bocca angosciosa e ne' cigli fortemente contratti: in somma dappertutto regnano i più patetici affetti. Nella figura del giovane all'incontro tutte le passioni sono calmate dalla tranquillità della morte, e così questa tranquillità stessa deve diffondersi sopra tutte le forme, segnatamente sopra l'espressione della testa. – Maggiori difficoltà offre il n. seguente.

Tav. XX 4. Guerriero moribondo, del Museo di Napoli, pubbl. nel *Mus. Borb.* VI, 24 e dal Clarac 858B, 2158. Vi è di ristauro moderno il braccio s., qualche dito della mano d., il piè d. e le dita del s. La testa, che è rimessa, da alcuni vien detta moderna; da altra parte però mi vien assicurato che soltanto la parte posteriore sia ristaurata, l'anteriore all' incontro antica. A giudicarne dal gesso, non vedo ragione per rivo-

carne in dubbio l'autenticità. Come la statua in tutta la sua posizione corrisponde quasi esattamente al gladiatore del Campidoglio dalla contrapparte, così anche la faccia porta il carattere celtico chiaramente espresso; e se mai un artista nel ristaurarla avesse potuto servirsi della statua capitolina (ciò che pare impossibile per ragioni cronologiche), certamente non avrebbe aggiunto l'elmo, che fino ai dotti de' giorni nostri è stato di non lieve imbarazzo, benchè, come credo, senza ragione. Giacchè se dal confronto delle altre statue possiamo conchiudere che gli artisti pergameni riguardo al vestire ed alle armature amavano di evitar l'uniformità, non ci farà maraviglia che tra le poche figure superstiti soltanto una porti l'elmo, mentre le altre ne sono prive, posto che l'uso di esso non fosse sconosciuto affatto alle popolazioni celtiche. Ma sia pure che apparisca meno frequente ai tempi di Attalo, certo si è per altro che s'incontra non di rado ed in varie forme ne' monumenti della Francia meridionale dell'ultima epoca della repubblica e de' primi tempi imperiali, come a St. Remy ed a Orange (Laborde *Monum. de la France I*, pl. 84; Caristie *Monum. ant. à Orange* pl. 16 sg.). – Benchè dunque mi pare che quella testa sia assicurata come autentica e come quella d'un Gallo, mi restava nondimeno qualche dubbio, se veramente appartenesse alla statua, colla quale ora è riunita (*Arch. Zeit.* 1869 p. 18). Non vi troviamo la statura alta de' Celti; le gambe sembrano alquanto corte in proporzione col corpo, questo stesso largo e pesante; alle carni manca la freschezza e la pelle, specialmente nelle pieghe attraverso il ventre, si mostra rallentata e fiacca. Tutte queste particolarità certamente poco corrispondono al carattere celtico, come lo conosciamo dagli scrittori e dai monumenti. Non-

dimeno non si può negare che l'espressione della testa ben si accorda con tutta la situazione della figura; nè voglio tacere che anche qui i peli delle pudende portano il medesimo carattere, come nel n. 4, ben diverso da quello de' nn. 6 e 8. Credo dunque che l'artista veramente ha voluto rappresentar un Gallo, ma in età d'imminente decrepitezza, e che la diversità del carattere dovrà spiegarsi dall' intenzione dell'artista di dimostrar mediante questa figura, come alla battaglia decisiva che finiva colla sconfitta totale de' Celti, prendevano parte non solamente la gioventù e gli uomini vigorosi e robusti, ma fino quelli in età avanzata non più adattati a sopportar le fatiche della guerra.

Tav. XX 5. Amazzone morta, del Museo di Napoli, pubbl. nel *Mus. Borb.* VI, 7 e presso Clarac 810A, 2035. Soltanto il piè s. è ristaurato. Oltre l'asta che si vede nel disegno, un'altra spezzata giace accanto alla gamba d. — La pertinenza di questa figura ai gruppi Attalici non può esser soggetta a dubbio, nonostante una qualche diversità del lavoro rilevata, come dissi, da un mio amico. Egli notava che nelle parti ignude mancà quasi ogni indicazione de' muscoli tanto pronunciata nelle altre figure, mentre ne' capelli e nei panneggiamenti l'esecuzione gli pareva troppo minuta. Ma oltre che qui, come nel giovane n. 3, la tranquillità della morte ha fatto cessare ogni tensione, la diversità del sesso in un'Amazzone richiedeva una semplicità molto maggiore delle forme. Non voglio negare che questa semplicità stessa forse avrebbe potuto o dovuto esser compensata da una qualche morbidezza o delicatezza delle forme propria al sesso femminile; e se invece il lavoro non è esente da una certa durezza, dovrà servir all'artista di scusa che tutta la scuola pergame-

na, forse troppo esclusivamente intenta a riprodurre con studio raffinato (κατατήκων εἰς ταῦτα τὰς τέχνας) le forme caratteristiche ma dure de' barbari, avrà perduto alquanto l'abilità o leggerezza dello scalpello richiesta per esprimere le forme più delicate dell'altro sesso. Riguardo poi ai panneggiamenti ed ai capelli, sembra quasi che dirimpetto alla semplicità delle parti ignude l'artista abbia sentito il bisogno di servirsi di essi, per dar all'insieme l'aspetto di maggior ricchezza e che per conseguente nel trattar le pieghe si sia accostato a quei modelli di epoche anteriori che meglio si addicevano a quest'intenzione, cioè alle celebri statue efesine, delle quali possediamo numerose repliche, sebbene in esse tutte le forme sieno calcolate più pel bronzo che pel marmo. – Finalmente giova di riportar qui un'osservazione del Finati (*Mus. Borb.* I. 1.) sulla formazione del seno: « Il seno soverchiamente turgido in una giovane spenta, anzi che attirare una censura al greco artefice di doversi invece esprimere presso chè abbassato nella giacitura supina della figura, gli merita tutti i suffragi della buona critica, la quale intende che il gelo della morte istantanea (cagionata per una ferita nella poppa d.) non permette quel naturale abbassamento ».

Tav. XXI 6. Persiano caduto sul ginocchio s. in atto di difesa, al Museo del Vaticano, pubbl. dal Visconti *Mus. PCl.* III, 50 e dal Clarac 859, 2153. Vi è ristaurata la punta del berretto, il naso, ambedue le braccia, la gamba d. dal disotto del ginocchio, la metà del piè s. e tutta la base.

Tav. XXI 7. Persiano morto, al Museo di Napoli, pubbl. nel *Mus. Borb.* VI, 24 e dal Clarac 871, 2217. Vi sono ristaurate ambedue le braccia, la gamba d. a partir dal ginocchio e parte della sciabola ricurva.

Anche sull'attribuzione di queste due statue, siccome poco conformi ai costumi asiatici, sono stati mossi de' dubbi (cf. Friederichs ed Overbeck ll. ll.). Ma certamente non era l'intenzione degli artisti pergameni di copiar in ogni figura con storica esattezza un Medo o Persiano; e se nel raffigurar le battaglie de' Galli combattute sotto i loro occhi si sentivano liberi di variar tra un'arma e l'altra, tra l'un vestimento od attributo e l'altro, secondo il bisogno artistico, molto meno avranno rinunciato a quella libertà nel rappresentar un fatto anteriore di due secoli e mezzo. Tutto il complesso del loro gruppo avrà dato un'idea completa de' costumi e delle armature persiane; nelle singole figure bastava l'uno o l'altro pezzo per far conoscere la nazionalità. Così nel n. 6 troviamo il solo berretto, ma è quel berretto che sin da tempi antichi nell'arte greca serviva per caratterizzare i popoli orientali, ben differente da quello dato ne' monumenti romani ad altri barbari della Sarmazia, Dacia ecc. Ne differisce la forma nel n. 7; ma, se non che i lobi, i quali altre volte passano sotto al mento, qui sono legati dietro la nuca, essa ricorda in qualche modo i berretti o cuffie nel celebre musaico della battaglia di Alessandro. Le brache furono portate anche da'Celti, ma non le scarpe che d'identica forma si ritrovano nello stesso musaico; e sebbene la tunica non sia la solita manicata de' Persiani, essa si distingue da quella del Gallo n. 2 almeno per maggior delicatezza della stoffa. Finalmente la sciabola ricurva è un attributo tanto particolare agli orientali, che ci vorrebbero ragioni ben forti per non volerne riconoscere l'importanza decisiva. — Ma anche prescindendo da questi contrassegni esteriori, il carattere stesso di queste due figure le fa assegnar ad una nazionalità ben differente

da quella di tutte le altre. Cominciando da' capelli essi a taglio corto cadono lisci sulla fronte. Nella faccia del morto che è perfettamente conservata, il tipo orientale è chiaramente espresso: la fronte un poco rigonfia, il naso adunco, una certa dolcezza o mollezza della bocca sono forme che ci ricordano non solamente i Persiani nel già citato musaico, ma nonostante la diversità dello stile, possono rintracciarsi fino nelle antiche sculture di Ninive. Il medesimo tipo fondamentale trasparisce anche nell' altro uomo inginocchiato, e soltanto l' intenzione ben pronunciata dell'artista di farci conoscere in ogni tratto l'effetto dell'azione e del pericolo imminente, ha fatto si che tutte le forme abbiano preso un carattere più sminuzzato ed alquanto duro. Nell'espressione poi ed in tutta la posizione della figura non sfuggirà una certa timidezza della difesa ben diversa dall'indole de'Celti che nella stessa disperazione non perdono la loro energia, sia pure soltanto per rivolger nell'ultimo momento il ferro contro il proprio petto; e così fino nell' attitudine del morto si fa risentir una certa rilasciatezza nella complessione di tutte le membra, nella quale l'artista senza fallo ha voluto accennar la lussuriosa mollezza dell'oriente.

Tav. XXI 8. Gigante morto, del Museo di Napoli, pubbl. nel *Mus. Borb.* V, 7 e dal Clarac 871, 2216. Sono ristaurate la metà della gamba s., alcune dita della d., ed il naso. Se il Friederichs non esita di assegnar questa figura al gruppo de' Galli, pare quasi essersi scordato come tra i gruppi dell'acropoli da Pausania vien menzionata anche una Gigantomachia; giacchè, ben lontana di mostrarci il carattere barbaro nel modo più pronunciato, essa ci offre piuttosto il carattere di ferocia e prepotenza propria agli esseri della sfera

elementare, quale sono i Giganti. Ben si conviene a questa natura (per non parlar della pelle di fiera che gli ha servito di difesa) l'indicazione de' peli sul petto e sotto l'ascella che ha di comune cogli esseri di un'altra sfera della natura, come Satiri, Sileni ecc. I capelli lunghi e folti sono disordinati e rabbuffati; ma nella loro complessione niente accenna alle proprietà d'una razza particolare, e la barba specialmente mostra un carattere puramente greco e diciamo ideale. Lo stesso deve dirsi delle forme del corpo che senza badare all'espressione minuta d'un carattere speciale, sono lavorate in uno stile piuttosto largo e grandioso. Meno nobili sembrano le proporzioni: le gambe corte, il petto ed il torso largo e quadrato danno all'insieme di tutto il corpo l'aspetto di soverchia robustezza e pesantezza. Ma queste proporzioni stanno in perfetta armonia colle forme larghe e coll'espressione della testa. L'occhio anche nella morte sembra truce sotto l'ombra de' cigli folti e preminenti. Ma sopra di essi la fronte retrocede e tutta appianata lascia desiderar lo sviluppo di quelle forme che sogliono considerarsi come la sede delle facoltà e potenze spirituali, mentre all'incontro le forme pronunciate della parte inferiore della faccia additano un prevalere delle forze fisiche ed un'energia quasi direi brutale. Così tanto nel corpo quanto nella testa vi si presenta un carattere che ha bensì una certa analogia colla natura de' barbari, ma anche più precisamente ci ricorderà un Anteo, un Polifemo o simili esseri, ne' quali, dirimpetto agli eroi della palestra, come Ercole e Teseo, i Greci ravvisavano qualche cosa di *ἀνελεύθερον* oppure *ἴσχυρον μὲν... ξυνδεδεμένον μὴν καὶ οὐκ εἴσω τῆς τέχνης* (Philostr. *imagg.* II, 21).

L'esame di queste otto statue dunque ci ha inse-

gnato che di ognuno dei quattro gruppi dell'acropoli ci si è conservato almeno qualche saggio. Pare intanto che con esse non sia ancor esaurito il tesoro a noi rimasto e che sparse ne' varii musei restino ancor altre sculture che più o meno direttamente possono esser messe in relazione coi monumenti Attalici. In primo luogo non pare soggetto a dubbio che vi appartenga:

La statua pubblicata dal Clarac 280, 2151. L'altezza di m. 0, 839 corrisponde alle proporzioni dei gruppi dell' acropoli, ed in tutta l' invenzione eziandio si manifesta una stretta parentela con essi. Un giovane con una ferita al fianco d. ed un' altra nella coscia s. è caduto sul ginocchio s. stendendo innanzi la gamba d. in maniera analoga ai nn. 2 e 6, se non che tiene il corpo più ritto. Avendo semialzato il braccio s. che avrà avuto munito dello scudo, e rivolgendo nella medesima direzione lo sguardo alquanto in su, imbrandiva probabilmente nella d. abbassata la spada per sua difesa. Questo braccio e la metà dell' altro sono di moderno ristauro, come pure il naso, la gamba d. (tranne il piede) dal disopra del ginocchio e la parte inferiore del sinistro e finalmente una parte del plinto, compresovi un frammento di spada che vi sta sopra uno scudo ovale. Proveniente dal Museo Borghese questa statua già apparteneva al Louvre, donde fu trasportata, come mi vien riferito, al museo di St. Germain; e siccome esso museo è destinato a riunir in se le antichità celtiche, suppongo che essa vi avrà trovato il suo posto per l'analogia che offrirà nel tipo della faccia come nelle forme del corpo col gladiatore del Campidoglio.

Debbo poi menzionare una statua di Villa Albani pubbl. dal Clarac 854 C, 2211 C. È molto frammentata, essendovi ristaurata la testa, ambedue le

braccia con la spalla s. e la più gran parte della gamba s. tranne il piede. Nella sua posizione forma quasi il contrapposto di n. 2, essendo in essa figurato un uomo vestito di corta tunica che, caduto sul ginocchio d., si volge per sua difesa a s. Alla medesima sembrano riferirsi le notizie dello Zoega comunicate dal Welcker (*Kunstblatt* 1827, p. 331; cf. *Rhein. Mus. N. F.* VI, 403), nelle quali si parla di due statue d'identico lavoro, e di posizioni corrispondenti, rappresentanti due uomini vestiti di tunica succinta che si stentano, avendo posto l'un ginocchio per terra. L'una di esse porta sul sostegno del piè s. l'iscrizione dell'artista Φιλουμενος εποιει in caratteri dell'epoca di Adriano. Mi rincresce di non aver esaminato colla dovuta diligenza queste due statue, le quali, se non erro, stanno sul parapetto del giardino innanzi al casino grande, e non hanno, come dicono lo Zoega ed il Clarac, un'altezza di 7 o 8½ palmi, ma nelle loro dimensioni corrispondono ai gruppi dell'acropoli [1]. L'impressione che me n'è rimasta, non è troppo favorevole, la superficie essendo molto corrosa per l'intemperie dell'aria; ed anche lo Zoega le giudicava di lavoro buono, ma non squisito. Se poi l'iscrizione è dell'epoca imperiale e se, come dice lo Zoega, queste figure sono lavorate in marmo pentelico, non potranno esser mai originali, ma forse delle copie eseguite in Atene prima che gli originali furono trasportati a Roma.

All'incontro debbo eliminar dai gruppi dell'acropoli una statua che io stesso (e dopo di me anche l'Overbeck) avea creduto potervisi riferire, cioè la

1 Siccome le due statue adesso sono state trasportate nel Museo Torlonia alla Lungara, così non ci era possibile il rettificare, come aveva desiderato il Brunn, i punti di vista lasciati da lui incerti. LA DIREZIONE

statua già Giustiniani, ora in possesso del sig. Augusto Castellani, che dal Curtius era stata chiamata Ganimede (*Arch. Zeit.* 1868, t. 6; cf. 1869, p. 17; Clarac 857,2178). All' aspetto del gesso ho dovuto convincermi che già le proporzioni maggiori, nelle quali è eseguito questo marmo, si oppongono alla mia supposizione. Debbo concedere di più al Curtius che nell'espressione della testa non si ritrova quella commozione che verrebbe richiesta tanto pel carattere d'un barbaro, quanto per la situazione stessa. Siccome però la pertinenza della testa alle parti restanti del torso non è esente da ogni dubbio, così, è vero, riguardo a queste resta l'innegabile analogia che offre la composizione della figura col Persiano n. 6; analogia che forse ci permette di metter questa statua in rapporto colla scuola pergamena, ma in ogni modo soltanto come una copia; giacchè l'esecuzione, nella quale voglio rilevar soltanto l'uso frequente del trapano ne' peli delle pudende, non potrà esser anteriore all' epoca romana.

Senza conoscere gli originali non oso asserire, se e quale rapporto possa sussistere non già direttamente tra i gruppi dell'acropoli, ma tra le opere della scuola pergamena in genere ed alcune altre statue, come sarebbero le Amazzoni ed un giovane guerriero presso Clarac 810A, 2031C; 810B, 2028B e C; 872,2213. E così debbo pure lasciar ad altri d'indagare, se forse le opere di questa scuola abbiano esercitato eziandio un' influenza sulle rappresentanze di altri soggetti, come p. e. il Satiro: Clarac 707,1681 e l' Endimione 713,1698. Intanto l'errore, nel quale sono incorso riguardo alla statua Giustiniani, ci dovrà consigliare di procedere in queste ricerche non senza una grande riserbatezza.

Comunque sia, tutte le figure finora considerate appartengono esclusivamente alla parte de' vinti, e così potrebbe nascere il sospetto che ne' gruppi Attalici sia stata rappresentata soltanto la strage degl'inimici, ma senza i vincitori, se non vi si opponesse una notizia conservataci da Plutarco, *Anton.* c. 60. Egli racconta che al tempo di Antonio il triumviro la statua di Bacco appartenente alla Gigantomachia da una tempesta sia stata precipitata dall'acropoli nel teatro di Bacco. Finora però non mi è riuscito di trovar un'opera che con qualche certezza possa assegnarsi a questa parte de' vincitori. Tutt'al più posso dire che alcune figure (p. e. Clarac 826, 2083B; 832, 2089; 867, 2209) nella loro composizione sembrano ricordar alquanto i movimenti concitati e larghi e quella certa asprezza che distingue le statue finora considerate p. e. da quelle de' Niobidi, le quali in tutto l'insieme ci mostrano un'armonia molto maggiore delle linee. Ma quest' analogia sola non potrà mai bastare per supporre senz'altro un rapporto sia pure indiretto tra i gruppi dell'acropoli e queste figure eseguite sia in altro materiale, sia in altre proporzioni.

Intanto la notizia lasciataci da Plutarco è di somma importanza, se vogliamo formarci un' idea di tutto il complesso di questi gruppi. Supponendo che il numero de' vincitori ad un dipresso sarà stato eguale a quello de' vinti, e riflettendo che de' soli Galli ci sono conservati non meno di cinque, mentre non si sa quanti altri si saranno perduti, troviamo che i quattro gruppi dovranno aver formato un insieme di almeno 40–50 statue, ma probabilmente avranno ancor superato di molto questo numero. Dirimpetto ad un monumento così vasto deve nascere la quistione, come abbiamo da immaginarci la disposizione tanto delle

figure dentro i gruppi, quanto de' gruppi tra loro: problema che per ora certamente non potrà esser sciolto con sicurezza, ma che nondimeno dovrà esser preso in seria considerazione.

Pausania (I, 25, 2) si contenta di dire che i gruppi erano collocati al muro meridionale dell'acropoli (πρὸς τῷ τείχει τῷ νοτίῳ); e così il Boetticher (*Untersuchungen auf der Akropolis* p. 68) trovando in questi siti un piano a guisa di bassa base lungo circa piedi 60 e largo 16, ha creduto di dover riconoscere in esso il piedistallo di uno de' gruppi in discorso. Debbo avvertir però che fuori del detto piano, cioè tra esso e l'angolo SE dell'acropoli, resta ancor sufficiente spazio per potervi collocare tutti i quattro gruppi, e che perciò niente ci costringe a tener conto di questa base, la quale in ogni modo per la sua forma sembra disadattatissima a disporvi sopra delle statue dell'altezza o lunghezza di due cubiti (πήχεις). Trattandosi poi di monumenti non lavorati in Atene, ma mandati dall'Asia, non potremo nemmeno asserir con certezza che originariamente siano stati destinati o inventati per il posto che occupavano sull'acropoli. Dobbiamo anzi concedere, esser almeno possibile (per non dire probabile, come cercheremo di dimostrar più tardi) che non già queste statue medesime, ma l'idea fondamentale di tutto l'insieme sia stata in origine concepita e calcolata per una destinazione ben diversa. Nè mi si opponga la scelta de' soggetti, tra i quali due, cioè la battaglia contro le Amazzoni e l'altra contro i Medi, sembrano appartener esclusivamente all'Attica, imperocchè per l'autorità del nome di Atene anche questi fatti erano diventati i simboli delle glorie elleniche in genere. Atteniamoci dunque in primo luogo a ciò che c'insegnerà l'esame de' monumenti stessi.

Già dal Friederichs fu rilevata una certa corrispondenza tra due e due de' quattro gruppi. Ne' Giganti e ne' Galli predomina il carattere di ferocia, violenza e prepotenza, e la maggior parte tra essi saranno stati rappresentati nudi o quasi nudi, laddove le Amazzoni ed i Medi, di stirpe asiatica, avranno mostrato maggior varietà nella foggia del vestire. Essendo poi i gruppi in numero di quattro, resta p. e. esclusa l'idea che potessero esser stati destinati ad ornare i frontoni di un tempio, mentre quasi spontaneamente ci si offre la supposizione di una ripartizione sopra le quattro facciate di un qualsiasi monumento, in maniera che i Giganti occupassero la facciata anteriore, le Amazzoni ed i Medi i due lati, i Galli finalmente la parte posteriore. Guardando di più le statue stesse, si conosce facilmente che non erano destinate ad esser collocate in alto; i lineamenti de' feriti e morti anzi c'insegnano che doveano stare ben sotto al livello dell'occhio dello spettatore, e ben vi si accorda il posto πρὸς τῷ τείχει, il quale non avrà superato l'altezza di un uomo. Se all' incontro la statua di Bacco nella Gigantomachia da una tempesta fu rovesciata nel teatro, è difficile a credere che anch'essa stasse accostata al muro, e siamo piuttosto quasi costretti a supporre che fosse posta all' aria libera, sia tra i merli, sia sopra al muro stesso. Ma allora sarà pure lecito di domandare, se forse tutti i gruppi fossero disposti in questa guisa, cioè a scaglioni, di maniera che i vincitori stassero sopra un piano più elevato dei vinti. Una simile disposizione certamente ne' migliori tempi dell'arte greca sarebbe inaudita; ma ci troviamo nell'epoca alessandrina, nella quale l'arte decorativa per l'influenza dell'oriente avea preso un nuovo sviluppo, sviluppo che si fa già risentire nelle magnificenze del Mausoleo

e nelle ricchezze del cosidetto monumento delle Nereidi di Xanthos, ma si manifesta più decisamente ancora nelle costruzioni temporarie e di lusso conosciute dalle sole descrizioni conservateci presso Diodoro, Ateneo ed altri (cf. Overbeck *Schriftquellen* n. 1981 sgg.). Tra esse qui voglio menzionar soltanto il rogo di Efestione (Diodor. XVII, 114) costruito sopra base quadrata, in più piani disposti a guisa di scaglioni, i quali erano adornati di numerosissime serie di statue: opliti ed arcieri, aquile e dragoni, una caccia, una Centauromachia, leoni e tori, Sirene. Partendo da tali confronti non credo di uscir dai limiti della probabilità supponendo che Attalo, in memoria della vittoria sopra i Galli, possa aver eretto a Pergamo un monumento grandioso formato da un gruppo colossale centrale, p. e. da una quadriga guidata sia dal re stesso, sia da una divinità tutelare, e che sui gradini del piedistallo siano stati ripartiti quattro gruppi analoghi a quelli dell'acropoli. Così tutto l'insieme nell'idea fondamentale corrisponderebbe ad un dipresso alle pitture che adornavano la Poikile in Atene: come ivi la battaglia di Maratona venne glorificata per esser posta a confronto colla battaglia di Oenoe e colle guerre contro le Amazzoni ed i Trojani, così anche qui la vittoria sopra i Galli riceve maggior lustro pel confronto della Gigantomachia, delle vittorie sopra le Amazzoni e sopra i Medi. Non si tratta più di una vittoria isolata, ma di un trionfo generale dell'Ellenismo sopra le potenze barbare, del quale quasi il prototipo può dirsi la vittoria degli iddi sopra i Giganti. – Nè quest'idea si cambierebbe, se a qualcuno, ricordandosi del citato monumento delle Nereidi, piacesse meglio supporre che i quattro gruppi fossero stati collocati negli intercolunni o sopra i gradini de' quattro lati di

un tempio; la disposizione a gradini, come la ripartizione quadrilatera sarebbero conservate anche in quest' ordinamento.

Ma, mi si dirà, non abbiamo nessuna notizia intorno ad un tal monumento come già esistente, e tutte queste combinazioni potrebbero tollerarsi soltanto, ove i quattro gruppi non fossero stati regalati da Attalo, ma p. e. levati dagli Ateniesi vittoriosi ai Pergameni e trapiantati dall' originario loro posto sull' acropoli d'Atene. Qui però mi sia permesso di ritornar ancora sull' esame del merito artistico delle statue medesime che forse offrirà un nuovo appoggio alle mie ipotesi.

I marmi da noi esaminati certamente non sono copie di epoca romana: basta guardar la figura e specialmente la testa del primo de' Galli, per ravvisarvi la mano di un artista, il quale, conoscendo bene il valore di ogni forma, s'adopera con ogni cura d' imprimere al marmo i tratti anche i più minuti che formano il carattere specifico del suo soggetto. Ma dall'altra parte questi lavori non sono nemmeno liberi di difetti, ed allo stesso primo Gallo forse si potrebbe rimproverare una qualche magrezza, oppure un certo eccesso nella sveltezza delle proporzioni. Anche nel secondo Gallo la testa non da tutte, ma da alcune parti comparisce troppo piccola. All' attento osservatore poi non isfuggirà che il lavoro in tutte le figure e fino nelle varie parti di una figura sola non è sempre dello stesso merito, che in somma gli artisti non dappertutto hanno raggiunta la loro intenzione collo stesso successo. Ora, se qualcuno volesse dire che in questi difetti si faccia risentire un decrescimento nelle forze dell' arte di quest' epoca, dovremo opporgli la statua del gladiatore capitolino ed il gruppo Ludovisi, ne' quali de' notati difetti non incontriamo nessuna trac-

cia. La mano vi segue dappertutto con precisione e sicurezza l' intenzione dell' artista, e dentro i limiti dello stile della scuola pergamena questi lavori mostrano un' armonia rara e perfetta. Per uscir dunque da questo dilemma ci si offre la supposizione che i gruppi ateniesi sono da considerarsi non come originali nel senso più stretto, ma come repliche contemporanee eseguite probabilmente non dai capi della scuola, ai quali era dovuta l'invenzione e l'esecuzione, ma dai loro scolari o da assistenti di secondo ordine. Siccome però il lavoro dai maestri sarà stato sorvegliato e forse ritoccato nell'ultimo stadio, quest'opere stesse non rinnegano fino ad un certo punto l' impronta della scuola e fino di una limitata originalità dirimpetto a copie d' un' epoca posteriore. Nondimeno per spiegar tutte le differenze ossia la minor perfezione delle statue ateniesi, credo aver bisogno di una seconda ipotesi suggeritami dalle dimensioni poco solite, nelle quali esse sono eseguite.

Prendendo una volta per norma il gladiatore del Campidoglio, troviamo in esso espresso il carattere barbaro non solamente nelle forme grandi e principali, ma inoltre mediante una quantità di tratti speciali, di fine pieghe ed altre proprietà della superficie della pelle, de' capelli ed altro, or decisamente impressi nel marmo, or leggermente accennati. Ora chi avrà non da copiar semplicemente questa statua, ma da riprodurla in un sesto ridotto, facilmente per lo studio di non voler sacrificar niente di tali minuzie, correrà rischio di rilevar troppo quei leggieri cenni e di sturbar così quell' armonia stessa che forma non l'ultimo merito del suo modello. Vi è da riflettere ancora che cotesti lineamenti e proporzioni possono esser belli in una statua grande, mentre calcolati per un certo punto

di vista compariscono meno belli e fino difettosi in un'altra più piccola, che infine la riduzione stessa, ove non vien eseguita per via di mezzi meccanici molto perfetti, offre pur troppo l'occasione di sbagli più o meno forti. Considerando dunque le statue ateniesi sotto quest' aspetto, troveremo che i difetti sopra rilevati non possono spiegarsi meglio se non colla supposizione che i gruppi stessi sono riproduzioni in una scala ridotta di originali più grandi.

Il regalo fatto da Attalo agli Ateniesi ci si presenta ora sotto un aspetto tutto nuovo. Non si può negare che esso, considerato per se solo, ha qualche cosa di strano. Se Attalo volendo mostrarsi generoso verso gli Ateniesi, fosse stato tutto libero nella scelta, perchè dedicare quattro gruppi di numerose, ma piccole figure? perchè non un monumento solo, ma più grandioso ed imponente? perchè quattro gruppi senza un centro visibile, ma disposti in fila ed accostati ad un muro? Tutte queste riflessioni cessano, ove non si tratta più di un monumento di nuova invenzione. S'intende come ad Attalo, desideroso di far conoscere al mondo le glorie delle sue guerre e le magnificenze della crescente sua capitale, potea venir l'idea di mandar delle riproduzioni impiccolite di cospicui monumenti da lui eretti in regalo alla città d' Atene, che allora sempre ancora conservava il prestigio dell'antica sua fama come centro del mondo intellettuale. E s'intende non meno, come gli Ateniesi nel collocar questi gruppi inventati come parti d'un insieme più grandioso, non poteano più tener conto di questo rapporto, ma li disponevano l'uno accanto all'altro, ove era rimasto libero un posto sulla loro acropoli.

Le ragioni cronologiche non si oppongono a queste mie ipotesi. Le vittorie di Attalo, benchè ne sia

incerto l'anno, cadono nel primo periodo del lungo suo regno (tra 239 e 229 a. G. C.), e siccome gli davano l'occasione di assumere il titolo di re, così non avrà tardato di celebrarle anche con monumenti d'arte. Le relazioni amichevoli con Atene all'incontro appartengono agli ultimi suoi anni, e così è probabile che anche il regalo de' quattro gruppi sarà stato fatto soltanto in quei tempi, circa l'a. 200, quando la fama della scuola pergamena già sarà stata divulgata in modo, che il possesso delle opere di essa dovea sembrar gradito anche agli Ateniesi.

In fine ritorniamo ancor una volta sul passo di Plinio che sempre deve formar la base di ogni discussione sulla scuola pergamena. Siccome esso si trova nel libro sugli scultori in bronzo, così si è creduto di dover negare che possa riferirsi alla statua del gladiatore del Campidoglio ed al gruppo Ludovisi siccome eseguiti in marmo; e lo stesso qualcuno forse pretenderà anche riguardo ai gruppi dell'acropoli. Ma Plinio non parla già di « un gruppo in bronzo »; dice piuttosto che « plures artifices fecere Attali et Eumenis adversus Gallos proelia ». Il tenore delle sue parole dunque non può esser più generale di quello che è. Vi si tratta delle opere fatte eseguire non da uno, ma da due re in memoria non di un fatto solo, ma delle varie loro guerre contro i Galli, opere che certamente saranno state di vario genere e perciò non lavorate esclusivamente in un materiale solo; onde Plinio, se non voleva entrar in una descrizione minuta, o se forse nemmeno trovava un' indicazione particolare ne' libri dai quali attingeva, dovea aver difficoltà di assegnar nel sistema troppo materiale da lui adottato per la distribuzione degli artisti, un posto conveniente alla sua notizia intorno la scuola pergamena. Di fatti essa

si trova inserita tra due cataloghi alfabetici di artisti celebri e di un'altra categoria de' « primis proximi »; e così anche per questo posto eccezionale sembra giustificata l' interpretazione alquanto più larga che crediamo poter dare alle parole di Plinio.

Questo stesso tenore generale dovrà impedirci ancora di voler distribuir i quattro artisti nominati da Plinio tra il regno de' due re, come ha pensato l'Urlichs *(Jahrb. f. Philol.* LXIX, p. 383), benchè gli concedo volentieri di aver errato, quando credeva dover riferir la notizia di Plinio al primo Eumene piuttosto che al secondo il quale in verità ancora nel 168-166 avea da combattere contro i Galli. Mentre intanto finadora dovea restar indeciso, se la statua capitolina ed il gruppo Ludovisi appartenessero al tempo di Attalo o di Eumene, ora in faccia ai gruppi ateniesi d'indubitata età attalica non sembra farsi più luogo a tali dubbiezze. Essi c' insegnano che al tempo di Attalo la scuola pergamena era perfettamente sviluppata, e la statua capitolina invece di farci conoscere elementi nuovi, ci si presentava piuttosto come uno de' modelli che dovevamo supporre per quelle riproduzioni. Non vorremo dunque assegnar i capi d' opera agli scolari od agli epigoni, ma a quei maestri che già al tempo di Attalo improntavano a questa scuola il peculiare suo carattere. E che come tali forse abbiamo da considerare gli artisti nominati da Plinio tutti e quattro, sembrerà almeno non impossibile, se troviamo che per altre ragioni abbiamo da assegnar al tempo di Attalo non solamente il secondo, Phyromachos, ma il quarto, Antigono, eziandio: giacchè se egli è lo stesso, contro il quale scrisse Polemone il periegeta, difficilmente potrà aver esercitato l'arte sua ancora dopo l'anno 166 a. G. C. Così l'ordine, col quale Plinio enumera gli

artisti, certamente non sarebbe cronologico; e se nondimeno accanto ad Attalo nomina anche Eumene, bisognerà riflettere che non solamente anche questo combatteva contro i Galli, ma che ai nomi dei due re si attaccava la maggior gloria del regno pergameno e che Eumene specialmente avea fatto grandi sforzi per accrescere la bellezza e magnificenza della sua capitale (Strabo XIII p. 624). La scuola pergamena dunque avrà trovato largo campo ad esercitar anche allora le sue forze, ma probabilmente dentro le vie tracciate già al tempo di Attalo. La notizia di Plinio conserva nondimeno l'alta sua importanza, giacchè soltanto coll'ajuto di essa è stato possibile di assegnar ad una serie di monumenti il loro posto fisso nella storia dell'arte e di rintracciar la natura ed il carattere particolare di un'insigne scuola artistica che non mancherà di occupar i dotti anche in avvenire ed in vario senso. Ma per il momento siamo stati forse già troppo lunghi, e così sarà meglio di aspettare, se le conclusioni alquanto azzardate da noi finora esposte da altri saranno approvate o rigettate.

H. Brunn.

GLI AMANTI

Pittura vascularia del Museo Caputi di Ruvo.

(Tav. d'agg. S)

Il vaso, i cui dipinti sono incisi nella nostra Tav. d'agg. S, fu trovato nello stesso sepolcro con quello pubblicato da me nei nostri Annali dell'anno 1868 Tav. d'agg. E.

Nel mezzo della scena vedesi un letto fornito di

quattro lunghi piedi biancodipinti e di ricamati guanciali. Seggono su di esso colle gambe pendenti dalla sponda un giovine e una donna in atto di abbracciarsi e baciarsi: e pare che entrambi si sforzino di avvicinare la bocca dell'uno a quella dell'altro; giacchè non puossi, a mio credere, interpretar diversamente il gesto, onde ciascun di loro pone le mani dietro il capo dell'altro. Il giovine è nudo; però il pallio lo avvolge in guisa da coprirgli interamente le gambe, lasciando appena vedere i piedi rivestiti de' calzari: e mostra la testa coronata di foglie con qualche benda intrecciata ne' capelli, mentre una larga armilla in forma di cerchietto pendente dal braccio sinistro ne accenna viemeglio il carattere molle ed effeminato. La donna è vestita semplicemente con lungo chitone, *himation*, ravvolto alle gambe, mitella sul capo e calzari. È da notare poi che le due figure in discorso sono con molto avvedimento artistico disposte in guisa da riempiere lo spazio tra i piedi del letto: le gambe infatti della donna sono dirette verso la destra di chi guarda, e in senso opposto quelle dell'uomo. Intanto a chi considera il gruppo si presenta spontaneo il concetto che l'uomo voglia recarsi in braccio la donna. Due piantoline, probabilmente di giglio, alquante pietre ed un ramoscello di mirto si veggono variamente disposti sotto e presso la *kline*.

A destra di chi guarda il descritto gruppo sono due donne. Una è in piedi in livello più basso: fornita di mitella e calzari, e coperta in maniera alquanto voluttuosa dal peplo, che le resta nudo il dorso con parte delle natiche, ella stende le mani ad una colomba che a breve distanza vedesi in atto di volare verso il gruppo degli amanti. Superiormente a questa è l'altra donna, seduta, con lungo chitone e

calzari; la quale, volgendo lo sguardo all'Eros che or ora sarà descritto, tiene nelle mani la *pyxis* ed una zona.

Sulla kline, in alto, vedesi dunque Eros con benda intrecciata ne' capelli, con ali lunghe e spiegate, con calzari ai piedi e in atto, piegando graziosamente una gamba, di voler congiungere con ambe le mani i due capi d'un serto di mirto che egli destina certamente agli amanti. Dietro a lui nel campo della pittura può notarsi un piccolo uccello (passera forse) che vola recando tra i piedi una mitra.

A sinistra del letto è una terza donna con mitella, chitone, mitrochitone e calzari; la quale colla manca sostiene una larga patera, e colla destra si mostra atteggiata a prendere qualche cosa dal sen della stessa per offrirla agli amanti. Finalmente dietro a questa donna è un giovine nudo e stante che, tenendo il pallio ravvolto al destro braccio da lui piegato sul dorso e appoggiandosi colla sinistra a un lungo bastone da efebo, sembra guardare l'amorosa scena con occhio pieno d'invidia e di gelosia. Su lui è nel campo un fiorellino a quattro foglie [1].

Di poco interesse sarebbe forse la pubblicazione di questa inedita vascularia pittura, se essa non porgesse il modo di spiegare con maggior certezza altre scene che frequentemente ci pone sotto gli occhi l'antichità ceramografica e se a me particolarmente non offrisse una pruova, a quanto sembrami, sicura di alcune congetture proposte nella mia recentemente pubblicata descrizione de' vasi Jatta. Mi si consenta dunque che io qui soltanto rammenti, senza entrare in

1. La forma del vaso è quella segnata col n. 98 della tav. III del *Catalogo del Museo Jatta:* altezza m. 0,50; circonferenza 1,11.

altre particolarità, come ne' num. 542, 654 e parecchi altri del mio Catalogo abbia proposto di ravvisare sotto l'allegoria delle Grazie talvolta espresse le amiche, tenendo per *erasti* le figure de' giovani che sogliono trovarsi con esse: come in altri luoghi abbia cercata la medesima allegoria in Afrodite (n. 1445): e come finalmente l'intervento di Eros sia stato da me creduto caratteristico delle erotiche scene [1]. Ora è a vedere se la presente pittura del museo Caputi possa dir nulla in favore di quelle opinioni.

Considerando l'intervento di Eros e il numero ternario delle donne che circondano gli amanti e la kline, facilmente il pensiero vorrebbe acquetarsi in una spiegazione mitologica che riferisca la scena ad Afrodite cinta dalle Grazie e dall'Amore in braccio a qualche suo amante, ovvero a Dioniso e ad Arianna, od anche ad una *hierogamia* dello stesso Dioniso colla mistica Cora. Tuttavia, riuscirà mai spontanea una tale interpretazione, allorchè poi si tenterà spiegare l'altro giovine offertoci dal nostro dipinto? O piuttosto non si dovrà per esso riconoscervi la semplice espressione d'una scena erotica della vita comune? L'intervento adunque di questo giovine rende, a mio credere, interessante il vaso del signor Caputi, ed esclude ogni interpretazione mitologica. Esso d'altronde ci pone nel dubbio, se debbasi nel giovine vedere un amante tradito e spregiato che giunge e, alla vista del preferito rivale, medita forse un pensier di vendetta; ovvero un secondo amante (caratterizzato dal fiorellino a quattro foglie) che viene anch'esso in una riunione di amiche. Di questo secondo modo d'intendere la nostra

[1] Jatta *Catalogo* n. 500, 542, 564, 1445, 1530, 1547, 1629, 1549 ecc. ecc.

figura porgerebbe poi, a tacer d'altri, un chiaro esempio il monumento pubblicato da Millingen che citerò tra poco.

Io non cercherò a tali artistici concetti de' confronti non difficili nelle opere di Alcifrone, di Luciano, de' comici e d'altri antichi. Non dirò neppure come i pittori vascularii poteano forse meno desumerli dai costumi nazionali e dagli scrittori, che dai quadri di artisti d'una sfera più alta, ai quali il trattar sovente questi licenziosi argomenti avea financo procacciato il nome di *pornografi* [1]. Mi restringerò invece ad invitare il lettore, perchè degni soltanto di sua considerazione le seguenti ricerche.

Ove piaccia credere che il nostro vaso non ci offra due amanti, ma due rivali, sarà poi al tutto casuale e fortuito il fatto che dalla medesima tomba sieno venute fuora due pitture, l'una delle quali rappresenta mitologicamente la vendetta d'un amante geloso (Oreste) che sacrifica il rivale (Neottolemo) sull'altare di Delfo, e l'altra che nella vita comune sceglie appunto per argomento la gelosia che destasi nell'amante alla vista del preferito rivale? A me sembra che sia da lamentare il non possedersi una notizia esatta de' monumenti tutti nel modo che si trovarono riuniti ne' sepolcri: notizia facilissima a scriversi allorchè le tombe furono scoperte, ora divenuta impossibile. Tuttavia lascio ad altri il pensare, se sia soverchia temerità il credere che gli antichi pittori dipingessero talvolta sui vasi dei soggetti, vuoi mitologici vuoi comuni, che aver poteano delle relazioni coi costumi e colle avventure del possessore di essi. E se si considera, che tali allusioni potevano anche esser trattate sia durante la vita, sia dopo la morte di lui, questa opinione avrebbe allora

[1] Sillig *Catal. artif.* pag. 87.

forse il vantaggio di conciliare e spiegare gli apprezzamenti i più opposti ed i fatti in apparenza i più contraddittorii i quali si presentano alla mente di chi si fa a cercare la destinazione che questi vasi ebbero presso gli antichi.

Che che sia di ciò, il numero ternario delle donne che circondano la kline de' nostri amanti, non esprimerà esso le Grazie? E per tal guisa la stessa *hetaira* non avrà presa la sembianza allegorica di Venere che tra i numerosi suoi epiteti conta anche quello di *ἑταίρα*? Parmi bene che afforzi una tale congettura la presenza di Eros, le piantoline di mirto e di giglio, i fiori, la colomba, la passera ed ogni altro simbolo offertoci dal nostro dipinto. Fu notato che ad Elena i pittori dar soleano il corteggio stesso che a Venere; Omero la mostra sempre circondata dalle ancelle; e nel n. 1619 del Museo Jatta il R. Rochette si ostinò a vedere Elena piuttosto che Afrodite, tanto nella mente dell' illustre archeologo la rappresentazione dell' una si discostava in nulla da quella dell'altra. Ma se Elena, tipo di donna bella e voluttuosa, è al tempo istesso il simbolo del culto e dell'impero che la bellezza riceveva ed esercitava nelle idee e ne' costumi nazionali, non si dovrebbe esser troppo difficili ad ammettere che ciò, che l'arte avea potuto adottare per quella, si trasportava volentieri ad ogni altra espressione artistica della bellezza e dell'amore.

E veramente quando con occhio spassionato si riguardano le molte pitture vascularie interpretate in senso erotico, o anche in modo al tutto diverso, nelle quali però non manca il caratteristico Eros con uno o più giovani erasti, si resta colpito dall'osservazione che le donne messe in iscena si trovano nella maggior parte de' casi in numero di tre, o di quattro. In nu-

mero di tre, se si è voluta rappresentare una riunione di amiche che il numero ternario con muto e simbolico linguaggio viene a chiamar *graziose*: in numero di quattro poi, se si è preteso di porre in vista una *hetaira* favorita che allora rappresenta allegoricamente Venere corteggiata dalle Cariti, cioè l' apoteosi della bellezza avente intorno i benefizi che da essa aspettavansi. A ogni modo il numero in tali scene non sarà fortuito e privo di significato. E benchè al presente mi manchino e il modo e il tempo di poter addurre tutti quegli esempi che nell' antichità figurata potrebbero cercarsi, tuttavia non mi starò dal proporne alcuni. E primieramente al numero non piccolo de' vasi del museo Jatta innanzi citati aggiungo il n.° 415 dello stesso museo. Questo dipinto ci offre una donna seduta in compagnia di altre tre donne, interviene Eros che sta in alto al solito, e dirimpetto alla donna seduta è un giovinetto col bastone da efebo. Io ho spiegata mitologicamente la scena in discorso, proponendo di ravvisarvi Venere con Adone; ma dopo questa del vaso Capuliano che con le medesime circostanze di quella ci presenta due giovani invece di uno, non potrebbe vedersi anche in essa un soggetto preso dalla vita comune?

Nella vascularia pittura pubblicata da Millingen veggonsi quattro donne e due amatori [1]. L'illustre archeologo vi riconobbe Venere in compagnia di tre cortigiane; ma sarà forse più giusto il ravvisare nelle quattro donne quattro amiche, sotto l' allegoria di Afrodite ἑταίρα colle tre Grazie. In monumento pubblicato dal D' Hancarville e ripetuto dall' Inghirami [2]

[1] Millingen *Vases grecs* tav. XXVI pag. 45.

[2] D' Hancarville IV tav. CXXI; Inghirami *Vas. Etr.* IV tav. CCCXLIII.

veggonsi con Eros tre amiche, di cui una è danzante. Un vaso del museo di Napoli pubblicato dallo stesso Inghirami [1] offre per avventura tre amiche, una delle quali reca in braccio un piccolo Amorino fornito d'una sola ala [2], mentre ai piedi d'un'altra vedesi, probabilmente come simbolo fonetico, un ἐρωδιός. A questa può far riscontro altra pittura molto analoga pubblicata dal Minervini [3]. Degno di nota pel numero ternario delle donne è un altro dipinto che trovasi presso lo stesso Inghirami [4]: nè sarà forse troppo difficile, rivocando in dubbio la interpretazione mitologica proposta dal Winckelmann, riportare al medesimo ordine d'idee la pittura bellissima d'un altro vaso che può vedersi nella stessa raccolta [5].

A titolo poi di confronto, e per mostrare come alcune espressioni artistiche doveano restare invariate in rappresentanze sia mitologiche, sia della vita comune, giova rammentarsi il vaso della collezione Koller nel museo di Berlino, citato da R. Rochette a profitto del vaso Jatta n.° 1619 di cui si è fatto cenno più sopra [6]: e benchè siasi dubitato delle epigrafi [7], non pare che possa farsi altrettanto del soggetto. Neppure è da tacere la pittura del vaso della prima collezione Hamiltoniana pubblicata dal D'Hancarville e ri-

1 Inghirami op. cit. III tav. CCXLI.

2 Questa circostanza parmi che valga ad esprimere il voto o il concetto di *fermezza e costanza d'amore:* l'artista avrebbe poi conservata una sola ala per caratterizzare Eros che senza ciò si sarebbe potuto confondere con qualunque fanciullo.

3 Minervini *Mon. Barone* XV 78 e segg.

4 Inghirami op. cit. III tav. CCLXXIII.

5 Idem ibid. II tav. CXCII.

6 R. Rochette *Mon. inéd.* pag. 270.

7 Gerhard presso Minervini *Vasi Jatta* V 6 pag. 27.

petuta da Guignaut [1], ove le Grazie assistono al ratto delle Leucippidi per esprimere certamente l'unione, la bellezza e l'amore. Nè finirò questa breve ed incompiuta citazione di monumenti senza dire una parola sul bellissimo ariballo ruvestino pubblicato dal prelodato Minervini [2]. Io mi trovo d'aver già proposta per quel vago dipinto una novella ed erotica spiegazione [3], tal che ora debbo solo aggiungere alla stessa che, quantunque sulle quattro donne sieno scritti i nomi ΕΥΔΑΙΜΟΝΙΑ, ΠΑΝΔΑΙΣΙΑ, ΥΓΙΕΙΑ, ΚΑΛΗ, nondimeno il loro numero ternario può formar sempre una allusione alle Grazie, come la *bella*, ΚΑΛΗ, sarebbe a credersi espressa sotto i tratti allegorici di Venere. E se si accetta quanto ho proposto sul concetto e sulla destinazione di quella pittura, agevolmente si crederà ancora che alle Grazie, dal solo numero in essa simboleggiate, si diedero altri nomi per indicare che rappresentavano de' benefizi d'ordine diverso in diversa circostanza. E bellissima corrispondenza d'idee presenta invero al vasellino di Ruvo così interpretato il dipinto pubblicato da Millin e riprodotto da Guignaut [4] che rappresenta un augurio espresso dalle Grazie con nomi molto analoghi a quelli qui sopra accennati.

Numerosi luoghi di antichi scrittori si potrebbero al certo invocare a sostegno di questo modo di vedere, tuttavia a me è forza usarne con molta discrezione. Non tralascerò intanto Euripide che congiunge

[1] D'Hancarville I tav. CXXX; Guignaut *Relig. de l'ant.* tav. CLXXXVII bis 737a.

[2] *Dono dell'Accad. Pontaniana al VII congresso degli scienz. Italiani* tav. III pag. 81 e segg.

[3] Jatta *Catalogo* n. 1549 pag. 884 e seg.

[4] Guignaut l. l. XCI 412: explic. des pl. pag. 171.

Amore alle Cariti [1], mentre Pausania parlando d'un tempio comune ad Eros e alle Grazie, riconosce ne' simboli posti in mano alle dee la espressione dello scherzo e della bellezza [2]. Ibico chiama Euriale *cura e delizia delle Grazie, di Venere e di Pito*; mentre Cheremone, entrambi presso Ateneo [3], attribuisce ad *Eros* due archi, uno de' quali egli appella τῶν Χαρίτων. Orazio invitando Venere nella edicola di Glicera prega che la seguano colà Amore *et solutis Gratiae zonis* [4]. Può forse anche importare al nostro argomento quanto dice Plinio d'un pittore vissuto in Roma poco innanzi ad Augusto. Eccone le parole: *Fuit et Arellius Romae, paulo ante divum Augustum celeber, nisi flagitio insigni corrupisset artem, semper alicujus amore foeminae flagrans, et ob id deas pingens sub dilectarum imagine; itaque in pictura ejus scorta numerabantur* [5]. Ciò che a Plinio sembrava degno delle parole *insigni flagitio*, era senza dubbio il ritratto personale che l'irreligioso pittore facea assumere alle Dee, non già la simbolica personificazione de'benefizi loro attribuiti che esse potean fare. Or Giovanni Boccaccio, parlando di Venere che era creduta madre delle Grazie, osserva: *dicunt igitur eam Gratias peperisse, nec mirabile; quis unquam amor absque gratia fuit?* [6]. E se l'osservazione, come sembrami, è giusta, quali altre dee poteva scegliere il pittore Arellio per le sue troppo reali allusioni, se non Afrodite e le Grazie?

1 Eur. *Bacch.* 418 sgg.
2 Paus. VI 24.
3 Athen. XIII 562 et 564 F.
4 Horat. *Carm.* I 30,5.
5 Plin. *H. N.* XXXV 9.
6 Boccat. *de G. D.* III 22.

Quando inoltre si considera che a Xenocrate, il quale solea sempre mostrarsi severo e serio, Platone rivolse il celebre consiglio: θύε ταῖς Χάρισι [1], facilmente si crede per l'inversa ragione che le Grazie entrassero ordinariamente in composizioni artistiche destinate a rappresentare lo scherzo, la voluttà e l'amore. Il qual consiglio di Platone lascio poi ad altri il vedere se possa mettersi in qualche relazione colle due avventure di Xenocrate, narrate immediatamente dopo dallo stesso biografo.

Non vorrei intanto che alcuno potesse rivolgermi contro quel detto Socratico: κακῶς, εἶπεν, ἀπόλοιο, ὅτι τὰς Χάριτας, παρθένους οὔσας, πόρνας ἐποίησας [2]. Lo pregherei allora di considerare che il filosofo mandava quella imprecazione a un tale che profondeva benefizi senza discrezione e misura: di guisa che il detto, considerato in se stesso, forma già una pruova che sotto la rappresentazione delle Grazie gli antichi nascondevano un concetto di benefizio: concetto che i pittori volevano appunto esprimere, ma in relazione coll' altro di bellezza e di amore. E questa triplice idea che si trovava nelle Cariti, come prova un luogo di Diodoro [3], nelle amiche non mancò certamente, se è vero quanto osserva Filetero presso Ateneo col metaforico linguaggio della poesia, che mentre a Venere ἑταίρα sorgevano templi in ogni angolo della Grecia, non ne contava alcuno la Venere γαμετή [4]. Il concetto di benefizio rappresentato dalle Cariti oltre quanto hanno osservato i filosofi [5], è anche dimostrato dal

[1] Diog. Laert. IV, 2,3.
[2] Stob. ap. I. Lips. *comment. in Sen. de benef.* pag. 263.
[3] Diod. Sic. V 73. Wessel.
[4] Athen. XIII, 559. A Casaub.
[5] Sen. *de benef.* I 3; Cornut. *de N. D.* 15; Plutarch. *Opera* II 778 C.

fatto che molte divinità furono espresse recanti in mano le Grazie: valgano ad esempio Apollo e Bacco [1]; i quali così si pretendeva chiamare e mostrare simbolicamente benefici. Le Grazie dunque, quando sono date per compagne a Venere, esprimono in simbolo i benefizi d'altra natura che si aspettavano da questa Dea e siccome le amiche formavano l'incarnazione reale del concetto racchiuso in Afrodite ἑταίρα, ne consegue che necessariamente esse dovevano, non meno nelle manifestazioni artistiche che nella opinione comune, personeggiare i benefizi o le grazie di cui si reputava dispensatrice la dea. Nè, credo io, pensò diversamente Apelle, quando prese da Frine le forme della sua Venere anadyomene nè Ovidio, gran maestro di amore, quando, nel descrivere il ravvicinamento degli amanti, disse:

Illic depositis habitat Concordia telis
Illic, crede mihi, Gratia nata loco est.

G. Jatta.

CISTE PRENESTINE

(*Mon. dell'Inst. vol. VIIII tavv. XXII-XXV*)

(Cf. *Ann.* 1866 p. 150-209. 1868 p. 413-421)

Alla ricca serie di ciste prenestine pubblicate negli ultimi anni dal nostro Instituto, col fascicolo de' Monumenti dell'anno corrente vi si aggiungono due esemplari rimarchevoli per più riguardi. Disgraziatamente i graffiti, malgrado le iscrizioni che li accompagnano, restano enimmatici e chi deve accompagnarne

[1] Paus. IX 35.

la pubblicazione con necessari schiarimenti, non può limitarsi che ad esporre difficoltà non ancora sciolte.

I.

(19) La prima delle due ciste è stata segnalata ai lettori fin dal 1864 dal Brunn [1]; un breve ragguaglio ne potei dar io nel catalogo delle ciste sotto n. 19 [2], ove ho dato le necessarie notizie sull'esteriore del vaso. Alle sue iscrizioni vi accennò parecchie volte il Corssen [3]. I graffiti però finora erano rimasti inediti.

Il bel mezzo della composizione è occupato da un giovane guerriero corazzato (ΛΙΛΧ · ΙⱵΙΟϟ) che colla destra si appoggia in una lancia, mentre nell'altra mano tiene le briglia di due cavalli che gli stanno accanto. Uno di questi cavalli senza dubbio è suo; l'altro probabilmente appartiene a quell'altro giovane (ϟΟRΕϟΙΟϟ) che sta dietro i cavalli, armato esso pure, ma sprovisto di corazza. Volgendo lo sguardo verso il suo compagno appoggiasi colla destra sopra una specie di cippo o di ara [4]. Dietro ai cavalli, ed in parte nascosta da essi, evvi una colonna ionica coll'ὑποτραχήλιον ornato di palmette; dal suo capitello, e precisamente un poco al disotto dell'abaco, vi è graffita verso

[1] *Ann.* 1864 p. 366. 367.

[2] *Ann.* 1866 p. 168.

[3] W. Corssen *über Aussprache Vokalismus und Betonung der lateinischen Sprache* I² 657 II² 92.

[4] Se la colonna ionica veramente accenna all'entrata di un edifizio, il cippo che vi sta vicino, potrebbe essere una di quelle are solite a trovarsi dinnanzi alle porte delle case; dobbiamo concedere però che non vi si osserva la forma tradizionale dell'ἀγυιεὺς βωμός. Cf. C. F. Hermann *de terminis eorumque religione apud Graecos* Gottingae 1846 p. 30 segg.; Wieseler *intorno all'* Ἀγυιεύς ecc. *Ann.* 1858 p. 222 ai cui pareri però intorno ai monumenti annoverati a p. 224 seg. non saprei accostarmi, v. *Archäolog. Zeitung* 1869 p. 107.

sinistra una linea orizzontale, la quale non saprei a che cosa possa accennare se non ad un epistilio. Ammesso ciò, si ha da supporre che Ajace colle figure che vi sieguono a sinistra, stia nell'interno d'un edificio, mentre Soresio colle altre figure sarebbe rimasto fuori [1]. Dentro all'edifizio dunque oltre Ajace vi sono due donne, l'una mezza nuda, con un colombo sulla mano sinistra e coll'iscrizione DOXA accanto; l'altra (LAOVMEDA) appoggiata col gomito sinistro sopra un'erma barbata [2]. Un filo che passa tra le sue mani, termina appunto alla testa di una cerva macchiata che vi sta appresso, ed è facile che esso sia una briglia. Le tre figure che stanno dalla parte di Soresio, sono similmente rappresentate in piena tranquillità. Le due teste di cavalli disegnate nel fondo tra l'uomo barbato (ACMEMENO) ed il giovane clamidato (ISTOR), visibili, a quanto pare, da una finestra, ci fanno supporre in questo sito un altro edifizio. L'ultima figura poi a destra (LAVIS) è quasi la sola il cui atteggiamento accusi una certa emozione.

Gettando uno sguardo sull'assieme della composizione, cerchiamo invano un tratto caratteristico che ci permetta indovinarne l'azione. Veggiamo due guerrieri in mezzo a parecchie donne e due uomini, ma non vi è il menomo indizio nè di congedo nè di saluto nè di altro scopo di simile riunione; e se l'artista veramente ha voluto effigiare un fatto preciso della

[1] Si confronti la cista pubblicata nei *Mon.* VI 54 ove pure due cavalli stanno per entrare nella tenda ossia casa di Achille, accennata oltre la colonna ancora mediante un parapetasma.

[2] È noto che p. e. a Pompei si trovano moltissime erme disposte nell'interno delle case, segnatamente nell'atrio; esse fanno vedere per lo più le medesime dimensioni come quella effigiata sulla cista.

storia mitica, certamente non ha dato al suo quadro quell'evidente intelligibilità che distingue tanto le opere analoghe dell'arte greca. Neanche le iscrizioni onde accompagnò le sue figure, bastano a darci chiarezza, benchè se ne ricavi almeno qualche lume sul ciclo cui appartengono le persone principali. Prima però di aggiungere quel poco che mi avanza a dirne, parteciperò ai lettori una comunicazione pervenutami dall'autorevole mano del sig. Corssen, la quale non dubito riuscirà graditissima a chi sa apprezzare la rara importanza di questi documenti dell'arcaica lingua romana. Colgo quest' occasione per ringraziare sinceramente l'illustre linguista di aver corrisposto alla mia domanda.

« Le iscrizioni della prima cista parte sono con-
« cepite in idioma prenestino-latino, parte ci offrono
« delle forme greche latinizzate, parte delle forme ve-
« ramente greche non alterate.

« EBRIOS che si legge accanto a quel Sileno ub-
« briaco raffigurato sul coperchio, è una forma arcaica
« del nominativo come *Novios*, *Plautios* [*C. I. L.* I 54],
« *Micos, Mircurios* [ivi 1500], esempi ovvii sopra ciste
« prenestine, ed altre simili forme, vd. Corssen
« *Ausspr.* ecc. II² 91. 92.

« SILANVS che sta per il greco Σιλανός, Σιληνός,
« mostra l'*o* finale della radice trasformato nella vo-
« cale più chiusa di *u*. Simile si è *Vepitus* sopra una
« cista prenestina [*C. I. L.* I 1500], parola di lezione
« poco sicura, della quale però le ultime due lettere
« sono esenti di dubbio; di poi *Caltius* in un' anti-
« chissima lapide sepolcrale di Palestrina [*C. I. L.* I 87],
« e pure in altri monumenti anteriori alla fine della
« guerra Annibalica *Placentius* [ivi I 62], *Cornelius*,
« *Lucius*, *Barbatus*, *prognatus* [ivi I 29], *Calenus*,
« *Canoleius* [ivi I 53] cf. Corssen l. c. p. 92.

« DOXA che si legge al disotto del colombo, dal
« lato linguistico non bisogna di spiegazione.

« LAOVMEDA, per il greco Λαομέδα, ha da con-
« frontarsi colle forme latinizzate *Laucoon Laudamia*
« *Laudice Laudicia Laumedo lautumia* ed altre, nelle
« quali l'*o* greco dopo *a* si è offuscato e trasformato in *u*,
« giacchè riusciva insolita alla bocca romana la com-
« binazione di *ao* (vd. Corssen l. c. I² 656 nota **).
« In *Laoumeda ou* significa un suono che sta tra *o* ed *u*,
« come nelle leggende delle monete di Suessa [*C. I. L.*
« I 16] *proboum prboum* si trova accanto di *probom*
« [ivi I 97] ed alla forma solita *probum*.

« AIAX, la forma regolare latina, ritrovasi pure
« sopra un'altra cista prenestina [*C. I. L.* I 1501].

« ILIOS. Questo nome separato mediante un punto
« da quello di Ajace, non può riferirsi se non a quel
« cavallo presso alla cui testa si legge; dunque signi-
« ficherà un cavallo Ilio, come pure oggidì i cavalli
« dalla loro patria si chiamano Arabi, Inglesi ecc. Se
« ciò è vero, la parola

« LECES che sta alla colonna, al disopra dell'al-
« tro cavallo, non può essere riferita se non a questo
« medesimo. Siccome poi ci è noto un popolo scitico
« chiamato Λῆγαι, così Λήγης *Legès* non può essere
« altro che un cavallo legeo ossia scitico, come *Ilios*
« un tale Ilio. Una forma plurale *leges* derivata da *lex*
« mi sarebbe del tutto inintelligibile in questo sito.

« SORESIOS, ascritto a quel guerriero ignudo,
« per la sua terminazione si confronta con certe ἐθνικὰ
« greche, come Ἰθακήσιος, Μιλήσιος ed altre, e perciò
« senza meno è greco. Del resto non so spiegarlo.

« ACMEMENO è una forma del dialetto prenesti-
« no finora sconosciuta nella quale la vocale *e* è ripetuta
« quasi risonante dopo una consonante preceduta da *e*,

« come nella forma latina [*C. I. L.* I 1539[a]] *Calvenetius* invece di *Calventius* cf. Corssen l. c. II[2] 386.

« ISTOR accanto a quell'uomo che con un gesto « da pensieroso ha messo il dito al naso, corrisponde al « greco ἵστωρ derivato dalla medesima radice come « le forme greche ἴσμεν ἴστε ἰδεῖν ed il latino *videre*, « e significa probabilmente il μάντις ossia profeta.

« LAVIS è la forma più antica di *Lais* col digamma « conservato, come λαFός per λαός (v. Curtius *Grundzüge der griech. Etymologie* p. 600 della 3[a] ed.).

« Che le iscrizioni di questa cista siano dettate pri« ma della fine della seconda guerra punica e prima del « senatusconsulto sulle Bacchanalia, lo prova la forma « *Ebrios* che si trova accanto a *Silanus* sull' istesso « monumento, come parimente sopra un' altra cista « prenestina le forme *Micos*, *Mircurios* accanto a *Ve*« *pitus* (?); giacchè il titubare dell'*o* ed *u* finali della « radice avanti *s* e *m* si osserva già nella più antica « epoca delle iscrizioni pervenuteci (v. Corssen l. c. « II[2] 92-94] ».

Quel che impariamo con sicurezza dai nomi ascritti, si è che le persone raffigurate appartengano al ciclo de' miti troici. Bastano per provarlo i nomi di Agamennone e di Ajace, sia il Telamonio ossia il figliuolo di Oileo; ancora quello di Laomeda, benchè non venga nominato nelle mitiche tradizioni di Ilion, rammenta però Laomedonte, re de' Trojani [1]. Gli altri nomi non ricorrono nè in questo ciclo nè generalmente nei miti antichi venuti a mia conoscenza. Doxa si cita come appel-

[1] Per la forma *Laoumeda*, Λαομέδα o Λαομέδη, che fa le veci di quella solita Λαομέδεια (Hesiod. *Theog.* 257), si confronti la dotta esposizione del Meineke *Analecta Alex.* p. 46 col supplemento fornito da O. Schneider *Nicandrea* p. 2.

lativo di una nave attica [1] e come nome di donna ovvio in parecchie iscrizioni attiche [2]. Il nome di Lais è noto a tutti; quello di Istor pare che non si conosca finora: almeno presso il Benseler non si trova. La più grande difficoltà la recano le iscrizioni aggiunte al gruppo di mezzo, e sono *Ajax* · *Ilios*, *Leces*. Nella seconda e terza parola il sig. prof. Corssen vuol riconoscere i nomi de' due cavalli, alla qual spiegazione non ho da opporre ragioni decisive, benchè mi paja che possa imaginarsene un'altra, non priva di probabilità. È vero cioè che *Ilios* è separato mediante un punto da *Ajax*, ma appunto questa circostanza, se non m'inganno, rende probabile che le due parole siano congiunte. Perchè se non avessero che fare l'una coll'altra, vale a dire se *Ilios* fosse il nome dell'uno dei cavalli, senza fallo l'artista lo avrebbe scritto o obliquamente o a destra della testa, escludendo così ogni equivoco. Difatti ogni qualvolta in questo genere di iscrizioni troviamo un punto messo fra due parole, esse stanno in stretta relazione tra loro. Così nello specchio prenestino pubblicato l'anno passato [3] si ha: *Pilonicos* · *Tasei* · *filios*; ed in un'altra iscrizione di uno specchio pure prenestino *Vibis* · *Pilipus* · *cailavit* [4]. Medesimamente nella cista da pubblicarsi insieme con quella in discorso, si legge: *pater* · *poumilionom*. Ed è questo perfettamente d'accordo coll'uso epigrafico de' Romani,

[1] v. Böckh *Urkunden über das Seewesen des attischen Staates* p. 86. 315 l. 29; cf. Schömann *opp. acad.* I p. 304.

[2] *Effim. archeol.* 2246; Ross *Demen* n. 193 (= Rangabé 1852) ove è scritto Δόξξα; Rangabé 1707. Potrebbe darsi però che questa ultima iscrizione sia identica con quella dell'effemeride archeologica che non ho sott'occhio, mentre la tavola sinottica presso Rangabé II p. 1045 segg. è troppo poco esatta perchè possiamo fidarcene.

[3] *Mon.* VIIII 7,2.

[4] *Bull.* 1867 p. 68.

i quali si servono del punto solamente nella scrittura continua per indicare i termini delle parole, ommettendolo alla fine dell'epigrafe ed ovunque la fine della parola coincide con quella della riga.

Visto tutto ciò, mi pare molto probablile che *Ilios* non sia un nome da se, ma appartenga a quello precedente di Ajace. Riflettendo però qual predicato convenevole ad Ajace possa nascondersi nella ridetta parola, ognuno si rammenta dell' Αἴας Ὀιλιάδης *Ajax Oiliades*, figlio cioè di Oileo, del cui nome era in uso pure un'altra forma Ἰλεύς, conservata p. e. in un frammento di Esiodo [1] ed in un verso di Licofrone [2]. Da Ὀιλεύς ed Ἰλεύς poi poteva derivarsi un aggettivo Ὀίλειος ed Ἴλειος, il quale starebbe accanto di Ὀιλιάδης e di Ἰλιάδης come Αἰάντειος o Αἰάντιος accanto di Αἰαντίδης, Τελαμώνιος accanto di Τελαμωνιάδης [3]. Ed era difatti in uso questo aggettivo presso i Romani, come si rileva dalle parole di Antonio presso Cicerone [4]: *multos possum tuos Aiaces Oileos nominare*. Se ne servì pure Igino nella cui favola LXXXI il testo di Micillo offre *Aiax Oilaeus* [5]. Dietro queste riflessioni non sarà troppo azzardata la congettura che *Ilios* non sia altro che *Oilios* ossia *Oileos* e che l'Ajace raffigurato sulla nostra cista non sia il Telamonio, ma il figlio di Oileo.

[1] *Etym. Gud.* p. 276,41; Markscheffel *Hesiodi Eumeli etc. fragmenta* p. 329 n. CXXXVI; *Hesiodi carmina* ed. Göttling ed. 2ª p. 269 n. LXXVII. Parlò di questa forma lo Hermann *de emendanda ratione grammaticae graecae* p. 41 segg. e novellamente il Curtius *Grundzüge der griech. Etym.* p. 504 della 2ª ed.

[2] Lykophr. 1150.

[3] Vedi intorno a questi aggettivi per così dire pseudo-patronimici Böckh *C. I. G.* I p. 758 e Lobeck presso Buttmann *ausf. griech. Gramm.* II² 435 seg.

[4] Cic. *de oratore* II 66,265.

[5] Si confronti quanto ivi dice il Muncker che cita vari altri esempi della forma *Oileus*.

Chi ammette questa spiegazione, esiterà pure di ravvisare un nome di cavallo nella parola *Leces*, essendo poco probabile che un cavallo solo sia distinto d'una tale iscrizione.

Troverei una certa difficoltà di riferirla ad uno de' cavalli già nel sito in cui essa si legge. Non possono citarsi in proposito come confronto le iscrizioni di specchi etruschi circoscritte da targhette [1], giacchè nel caso nostro non si tratta di targhetta, ma bensì di una tavoletta sospesa mediante un nastro alla colonna. Questa tavola però non può essere disegnata appositamente per mettervi l'iscrizione [2], e se non lo è, non si capisce bene, perchè l'artista vi abbia scritto il nome del cavallo, essendovi spazio bastante per cinque lettere ancora accanto alla colonna o vicino alla testa abbassata dell'animale.

Dirimpetto a tutte queste difficoltà bene nasce il sospetto che LECES spetti piuttosto a quell'oggetto stesso in cui è scritto; nel quale allora avressimo da riconoscere probabilmente uno strumento di contratto anzichè una tavola di leggi. Debbo rilevare però che nessun'altra circostanza viene in aiuto di una tale ipotesi. Perchè quand'anche volessimo nell'ISTOR ravvisare piuttosto un testimone [3] che un profeta, nessuno però vi troverebbe una relazione con questi supposti patti. Siccome poi non sappiamo nulla di patti conchiusi da Ajace il Locro in presenza di Agamennone o di altra simile versione del mito, così m'astengo di

[1] v. Gerhard *Etrusk. Spiegel* tav. LXXXII. LXXXIII. CXXVIII. CXXXV. CLVI. CLVIII. CLXXVIII. CCXIII. CCXL. CCLXXXII. CCXCIX. CCCXLI. CDIII.

[2] Almeno cerco invano un esempio antico di questo uso assai frequente nell'arte moderna.

[3] cf. Omero Σ 501 Ψ 486 ed ivi lo scoliasta.

ulteriori ipotesi per cui manchiamo degli utili fondamenti [1].

A bella posta non ho parlato ancora di quel gruppo d' un Satiro (SILANVS) con una donna, il quale, a quanto pare, non sta in verun rapporto col resto del quadro [2]. Nella donna fanno specie le mani stranamente storte, mentre nelle altre figure le estremità sono abbastanza ben disegnate. Evidentemente l'artista non era capace di esprimere bene la mossa da lui imaginata ed è da rilevare che un simile difetto si ritrova nelle mani di parecchie donne raffigurate in una mossa simile sopra qualche specchio etrusco [3]. Il Satiro colla destra vibra un piccolo vasetto di forma non del tutto chiara, tenendolo con un dito per uno dei manichi, nella maniera nota del cottabo [4]. Simili esempi del giuoco siciliano trasferito tra i costumi dei seguaci di Bacco, li offrono parecchie pitture di vasi [5] e poi due rilievi di villa Albani [6] e del Museo Lateranense [7]. Un confronto più interessante lo troviamo in una figura graffita sulla parte inferiore di uno specchio [8] ed è un Sileno sdrajato al disopra di una grande idria, il

[1] Quanto sia incompiuta la nostra conoscenza di certe parti dei miti trojani, lo ha mostrato ultimamente lo Jahn nella luminosa spiegazione del sarcofago di Madrid *Arch. Zeitung* 1869 p. 1 segg. tav. 13.

[2] Così sulla cista pubblicata nei *Mon.* VIII 56. 57 sono effigiate due donne con un bacino d'acqua che apparentemente non hanno che fare colla scena principale. Altri simili esempi sono citati negli *Ann.* 1868 p. 418.

[3] Gerhard *Etrusk. Spiegel* LXIV. CCCXV A cf. C 2. 3. CIII.

[4] v. Jahn *Philologus* XXVI 201 segg.; Heydemann *Ann.* 1868 p. 217 segg.

[5] v. Jahn l. c. p. 236.

[6] Zoega *Bassirilievi* LXXX; Jahn l. c. p. 237 tav.

[7] n. 441 della descrizione; Garrucci *Mus. Lat.* XLIII 1.

[8] Gerhard *Etr. Sp.* CCCXIX.

quale, quantunque molto pregiudicato dal tartaro, nulla di meno si riconosce aver vibrato pur egli una tazza colla destra, alla foggia di un giuocatore di cottabo. S'intende da se che tanto in questi monumenti quanto nel nostro non si tratta del giuoco proprio, ma piuttosto di un costume erotico derivatone [1]. Intorno poi alla corona che cinge le spalle ed il petto del Satiro, non ho da aggiungere niente a quanto ne disse il Brunn [2].

In ultimo le figure graffite sul coperchio non richiedono apposita spiegazione, non scostandosi dalla solita decorazione di questa parte delle ciste prenestine. Di qualche interesse vi è solamente quel piccolo Sileno distinto del nome di EBRIOS il quale corrisponde tanto bene al suo nome, da non bisognare della nostra illustrazione.

II.

Passiamo ora a discorrere dell'altro vaso che nella serie delle ciste prenestine starebbe a

N. 76. *Cista Pasinati*, ritrovata a Palestrina e dal possesso dei sigg. Pasinati passata ora in quello del sig. Donaldson architetto inglese [3]. La prima notizia se ne deve al sig. Helbig che la propose ad una adunanza dell' Instituto [4]. Anco intorno alle iscrizioni di

[1] v. Jahn l. c. p. 217.

[2] *Ann.* 1864 p. 366.

[3] Il vaso riposa sopra tre piedi, la cui parte superiore è distinta di un lione voltato verso sinistra, tipo conosciuto da molti altri esempi, v. *Ann.* 1866 p. 191 seg. Intorno al ventre vi sono disposte otto borchie e quattro catenelle attaccatevi nella maniera pure nota da parecchie altre ciste, v. ivi p. 197. Il manico vien formato da un gruppo di due uomini ignudi che coll'uno de' bracci tengonsi avviticchiati tra loro, mentre l'altra mano la appoggiano alla coscia.

[4] *Bull.* 1869 p. 132.

questa cista posso valermi di una dotta comunicazione del sig. Corssen, la quale premetto alle poche osservazioni da farsi riguardo alla decorazione figurata del vaso. Egli ne ragiona così:

« Fra le due iscrizioni dell'altra cista [C]*astor* « e *pater poumilionom* [1] solamente la seconda richiede « una spiegazione filologica. La forma del genitivo « plurale *poumilionom* ha da confrontarsi coi genitivi « plurali di radici terminanti in una vocale, come p. e. « *Romanom*, *sovom*, *Corano*, *Romano*, *Caleno*, *Suesano* « ed altri (Corssen *über Aussprache* ecc. II² 95); ma « essa è la sola forma d'un genitivo plurale in *om* « di una radice terminante in una consonante, della « terza declinazione, che sia comparsa finora nelle « iscrizioni. Il dittongo *ou* in *poumilionom* è l'antico « suono latino per l'*u* più recente in *pumilio*; come « pure nelle forme arcaiche *Fourio*, *poublicom*, *Loucanum*, *Loucina*, *abdoucit*, *ious* ed in molte altre *ou* « apparisce invece dell'*u* d'un'epoca posteriore (ivi I² « 667 seg.). Non occorre ripetere qui l'etimologia altrove « proposta della parola *poumilio*, *pumilio* (ivi I² 362).

« Tanto la forma del genitivo plurale *poumilionom* « quanto le forme molto arcaiche delle lettere di queste iscrizioni c'insegnano che esse debbono essere « dettate nell'epoca più antica delle iscrizioni latine « arcaiche che ci sono rimaste ».

[1] [Per evitare ogni equivoco, osserveremo che le iscrizioni sono scritte tutte e due trascuratamente; i due *t* ed il *v* non mostrano le forme regolari, senza però che possa nascere dubbio sulla lezione. La circostanza che le parole *pater poumilionom* sono scritte da destra a sinistra, trova un riscontro nello *Hercele* di uno specchio (*C. I. L.* I 56; Gerhard *etrusk. Spiegel* CXLVII), nella *Victoria* di una cista prenestina (*C. I. L.* I 1500; *Mon.* VI 54) e nella *Casenter* di un'altra cista (*C. I. L.* I 1501; *Mon.* VI 55) cf. *C. I. L.* I p. 554 *add. ad n.* 55. R. S.]

*

Il coperchio mostra la solita decorazione di varie bestie, fra le quali si osserva una di forme assai fantastiche; i suoi graffiti hanno tanta affinità con quei del coperchio della cista da Perseo ed Andromeda (*Mon.* VI 40) da poter dirsi una copia non troppo ben riuscita di questi; i graffiti del corpo però oppongono alla spiegazione difficoltà forse ancora maggiori di quelle incontrate nella prima cista. Rilevo primieramente qualche particolarità piuttosto esteriore. Veggiamo, se non m' inganno, per la prima volta il suolo accennato mediante due linee ed i piedi di parecchie figure, segnatamente quei dell'uno de' ragazzini, disegnati in iscorcio prospettivo. Vi è poi per la prima volta una cista disegnata fedelmente dal vero, col manico a foggia di una figura appoggiata sulle mani ed i piedi. Fa specie poi quella colonna o piuttosto pila quadrilatera che sta nel mezzo, come pure il mantello onde è munita la donna che vi sta accanto, il quale rammenta i manti moderni di ermellino. Difatti confesso che queste ed altre circostanze meno rilevanti al primo aspetto mi fecero dubitare dell'autenticità del monumento, tanto più che credevo trovarvi una certa affinità di stile con parecchie altre ciste, i cui graffiti ritengo per più che sospetti di origine moderna. Non avendone potuto esaminare di nuovo gli originali, mi astengo di entrare in una disquisizione che non può arrivare ad un risultato scientificamente stabilito se non colla scorta d' uno studio scrupoloso dei monumenti stessi; chi percorre le ciste finora pubblicate, facilmente indovinerà a quali accenno. Per il vaso in discorso vengo accertato dal sig. Helbig come pure dal sig. Henzen che ebbero sott' occhio l' originale, che non vi trovarono il menomo motivo di sospetto: di più le iscrizioni tanto per la forma delle lettere, quanto sotto

il punto di vista della lingua contribuiscono a far tacere i nostri dubbi.

La composizione si divide in due parti, le quali, a quanto pare, non hanno che fare l'una coll' altra. L'una si compone dei Dioscori, ognuno col suo cavallo, riconoscibili dall'iscrizione aggiuntavi [C]*astor*, la cui prima lettera è nascosta sotto una delle otto borchie disposte intorno al corpo della cista [1]. Vi si avvicina dalla destra la brutta figura di un uomo colle forme caricate, col torso robusto e gonfio ma colle estremità piccole ed esili, munito di una pelle di lione, d'una specie di clava [2] e di un altro arnese simile a quello nella mano di una figura barbata sopra uno specchio testè pubblicato [3]. Il sig. Heydemann [4] vi ravvisa un pedo ossia lagobolo; a me mi pare piuttosto una specie di falce atta a servire da arma [5]. L'assieme della figura ci rammenterebbe i Pigmei, quand'anche non vi fosse l' iscrizione che la caratterizza come padre de' nani. È cosa nota dalle ricerche dello Jahn e dello Stephani [6] che dell'imagine de' Pigmei ideata da Ctesia più d'un

[1] v. *Ann.* 1866 p. 197.

[2] Una clava simile si vede nella mano di Ercole sulla cista di Prometeo *Mon.* VI 39; appunto però dell'autenticità di questo vaso poco me ne fiderei.

[3] *Mon.* VIII 7,1.

[4] *Ann.* 1869 p. 194.

[5] v. Forcellini s. v. *falx*. Di falci si servirono pure i Cari secondo Erodoto V 112; VII 93. Anco ai Pigmei, la cui patria, secondo Plinio *H. N.* V 108, sarebbe stata la Caria, vedremo darsi da parecchi artisti delle arme simili. La ἅρπη di Perseo sopra uno specchio etrusco (Gerhard *Etrusk. Spiegel* CXXIII) si avvicina pure alle forme dell'arnese in discorso.

[6] *Archaeologische Beiträge* p. 418 segg. Stephani *Compte-rendu* 1865 p. 121 segg. 143 segg.

tratto,[1] si ritrova nei monumenti in cui si raffigurano colle gambe piccole, colla testa grande e spesse volte distinta d'una barba rassomigliante a quella della figura in discorso [2], muniti inoltre di una pelle di lione e di una clava [3]. Ed è da rilevare che nelle mani di parecchi Pigmei raffigurati sul piede del vaso François scorgesi una specie di ἅρπη o di falce [4] simile a un di presso all'arnese suaccennato. Anco sopra un vaso di Volterra [5] si dice disegnato un Pigmeo coll'ἅρπη nelle mani; non avendo però alla mia disposizione l'opera dell'Inghirami, non so se essa sia o no simile alla falce in discorso.

Le forme dunque di quella brutta figura l'artista le attinse dal tipo tradizionale de' Pigmei; del resto tanto il « padre de' nani » stesso quanto la sua relazione coi Dioscori è un'enimma di cui cerco invano il bandolo. Per il filo che si vede al fallo di tutte e tre le figure, rimando i lettori a quel che ne dissero il Braun [6] e lo Jahn [7].

Non meno enimmatica della prima si è l'altra metà del quadro. Accanto alla pila sopra mentovata vedesi una donna alata (Vittoria?) seduta sopra un banco o cassone o che altro sia. Appoggiandosi sulla mano sinistra, essa alza la destra con un gesto quasi ne

[1] Ctesias presso Photius *Bibl. cod.* LXXII p. 46ª 38 Bk: ὅτι ἐν μέσῃ τῇ Ἰνδικῇ ἄνθρωποί εἰσι μέλανες, καλοῦνται πυγμαῖοι, ὁμόγλωσσοι τοῖς ἄλλοις Ἰνδοῖς· μικροὶ δέ εἰσι λίαν, οἱ μακρότατοι αὐτῶν πηχέων δύο, οἱ δὲ πλεῖστοι ἑνὸς ἡμίσεως πήχεος. κόμην δὲ ἔχουσι μακροτάτην...... Αἰδοῖον δὲ μέγα ἔχουσιν ὥστε ψαύειν τῶν σφυρῶν αὐτῶν, καὶ παχύ. Αὐτοὶ δὲ σιμοί τε καὶ αἰσχροί.

[2] Jahn l. c. p. 425. Stephani l. c. p. 143 seg.

[3] ivi p. 422.

[4] *Mon.* IV 58.

[5] Inghirami *Vasi fittili* 358.

[6] *Ann.* 1850 p. 268 segg.

[7] Jahn *die ficoronische Cista* p. 5.

accompagnasse una viva parlata, una profezia o un'esortazione. Disgraziatamente la mano stessa è coperta da una delle borchie di cui ho parlato sopra. Dirimpetto a questa figura vi è un'altra donna che veste chitone e mantello e si appoggia colla destra ad una lancia, mentre la sinistra riposa sopra uno scudo. È probabile almeno che l'artista volle rappresentarvi Minerva, la quale sopra i monumenti del medesimo genere spesse volte comparisce distinta d'una *stephane* invece dell'elmo [1], talvolta pure priva di verun cenno dell'egida [2].

A questo gruppo vi si avvicina dalla destra una terza donna, colla bocca aperta, quasi in atto di parlare o di gridare. Nella mano manca tiene una cista che pare le venga offerta da un piccolo ragazzino ignudo, mentre un altro simile putto dalla sinistra le apporta un piatto con vari piccoli oggetti sopra [3]. In ultimo vi è un giovane ignudo, meno la clamide, che alza la destra quasi dia un commando, forse all'uno de' ragazzini che ha gli occhi diretti verso lui. Sappiamo ora con bastevole sicurezza [4] aver servito le ciste per mettervi gli arnesi utili alla toeletta; siamo portati dunque a supporre che la donna colla cista in mano o venga dal bagno o stia per andarvi; come però una tal supposizione combini colle altre figure, confesso non intenderlo e così neanche di questo gruppo saprei indovinarne il senso.

Non terminerò queste osservazioni pur troppo prive di risultati senza aggiungere un sunto delle ciste novellamente uscite dal suolo prenestino. Siccome però

[1] Basta rammentare la cista Ficoroniana.
[2] Gerhard *Etr. Spiegel* CLV. CLXXXIV.
[3] Cf. lo specchio ivi CXV.
[4] Cf. *Ann.* 1866 p. 196.

le necessarie notizie si leggono nello stesso bullettino dell'Instituto, così mi limito qui ad una semplice enumerazione.

77. *Coperchio di cista prenestina*, ora nella collezione Tyskiewicz, descritto dallo Helbig *Bull.* 1869 p. 66 seg.

78-89. *Dodici ciste* provenute dagli ubertosi scavi prenestini dell'autunno passato e della primavera dell'anno corrente, descritte dal sig. Matz nel *Bull.* 1870 p. 99 segg. il quale ebbe agio di studiarle presso il sig. Fortunati a Roma.

Con queste notizie però non sono esauriti i frutti degli scavi suddetti; nei soli scavi aperti nella vigna Galeassi e nella tenuta Frattini non meno di venti ciste vennero alla luce (*Bull.* 1870 p. 97); otto altre si scopersero sul terreno del sig. Parmegiani (ivi p. 99). Finalmente anche uno scavo eseguito in una vigna della signora Angela Ceprari fornì ricca messe di frammenti di ciste. Speriamo che si riuscirà tosto ad avere delle notizie esatte anche di quella parte degli accennati ritrovamenti, di cui finora siamo ridotti a queste scarse notizie dalle quali si ricava che il numero delle ciste scavate oltrepassa oggi di già il centinajo.

Sulla tavola XXIV. XXV dei nostri Monumenti si trova pubblicato inoltre il disegno di uno specchio prenestino [1] (n. 5) il quale mi limito a corredare dei cenni più necessari.

Il campo graffito dello specchio è circondato da una corona sia di ulivo sia di alloro, le cui due estre-

[1] Lo specchio si trova in possesso de' signori Pasinati e proviene dagli scavi prenestini.

mità a basso sono tenute da un'Arpia [1], in maniera nota da altri specchi [2]. Nel quadro di mezzo vedesi un giovane guerriero in atto a porsi indosso l'armatura, ajutato da una donna quasi interamente ignuda che pare occupata ad aggiustargli la corazza; lo scudo gli sta accanto. A destra vi è un'altra donna la quale col plettro tocca le corde d'una lira; finalmente al suolo vi è accovacciato un Sileno. A chi guarda le sole figure, prescindendo dalle iscrizioni, sovverrà de' versi di Omero [3]:

.... ἐν δὲ μέσοισι κορύσσετο δῖος Ἀχιλλεύς....
Κνημῖδας μὲν πρῶτα περὶ κνήμησιν ἔθηκεν
Καλὰς ἀργυρέοισιν ἐπισφυρίοις ἀραρυίας·
δεύτερον αὖ θώρηκα περὶ στήθεσσιν ἔδυνεν·
ἀμφὶ δ' ἄρ' ὤμοισιν βάλετο ξίφος ἀργυρόηλον
χάλκεον· αὐτὰρ ἔπειτα σάκος μέγα τε στιβαρόν τε
εἵλετο....

e egli sarà portato a riconoscere Achille ajutato dalla sua madre nell'indossare che fa l'armatura regalatagli da Vulcano. Vero è che presso Omero Tetide non assiste a questa scena; ben naturale però che gli artisti caratterizzarono in questa guisa i preparativi di Achille per il combattimento dopo la morte di Patroclo, accennando alla circostanza che Tetide gli aveva apportato la divina armatura [4]. In fine quella donna a destra potrebbe ritenersi o per Briseida o per un'altra

[1] Tra' monumenti d'arte prenestini si confronti l'Arpia della cista Napoleone *Mon.* VI. VII 64,3; *Nuove Memorie* tav. XIV 1.

[2] Cf. Gerhard *Etr. Spiegel* CVIII. CXII. CCXIII. CCCXXXIII.

[3] T 364 segg.

[4] v. i monumenti presso Overbeck *Heroengallerie* p. 442 segg., tav. XVIII 4 segg., la cui spiegazione, se non è certa, almeno può dirsi probabilissima. La medesima scena, se non mal mi appongo, è effigiata sullo specchio della collezione Thorwaldsen (Gerhard *Etr. Sp.* CCXXVIII); il giovane che vi chiude la composizione a destra, sarà non già Patroclo ma un altro compagno di Achille. Achille nel

donna della casa di Achille, benchè nè essa nè il Sileno combini troppo bene colla scena principale.

Le difficoltà della spiegazione vengono accresciute di molto dalle iscrizioni, dietro le quali l'artista rappresentò non già Achille colla sua madre, ma bensì *Aiax*, *Alcumena* [1] *e Telis*. Tra questi nomi l'ultimo recherebbe qualche difficoltà, se non fosse che dietro una notizia interessante di Varrone [2] gli antichi Romani dicevano *Thelis* invece di *Thetis*, in modo che vi abbiamo da riconoscere il nome della madre di Achille. L'assenza della *h* conviene ottimamente ad un'iscrizione d'epoca tanto rimota [3].

Mentre così i nomi risguardo alla loro forma non danno motivo ad ulteriori disquisizioni, la riunione dei personaggi accennati dalle iscrizioni resta del tutto enimmatica; almeno non son riuscito a trovarne verun motivo ne' miti conservati nell'antica letteratura [4]. Così

medesimo atto assistito da Vittoria invece di Tetide si è sulla cista *Mon.* VI 54; ivi la figura dell' eroe offre una somiglianza palpabile colla medesima sullo specchio Thorwaldsen. — Tetide porge la lancia ad Achille ancora sulla tazza ateniese pubblicata poco fa sopra apposito foglio dal Rangabé; ivi però dalla presenza di Peleo e di Neottolemo vien esclusa ogni relazione colla scena in discorso. Lo stesso deve dirsi intorno allo specchio presso Gerhard CCXXXI.

[1] Questa forma latina, di cui, se non m'inganno, il nostro specchio offre il primo esempio epigrafico, è conosciuta abbastanza da Plauto.

[2] Varro *de r. r.* III 3,19 *ad hanc rem electis maximis gallinis nec continuo his quas Melicas appellant falso, quod antiqui ut Thelin Thelim dicebant, sic Medicam Melicam vocabant.* Questa forma *Thelis* venne giudiziosamente restituita dal Turnebo in un frammento di Ennio (trag. vs. 431 Vahlen; vs. 393 Ribb.) presso Varrone *de l. l.* VII 87.

[3] V. Ritschl *de titulo Mummiano* p. V.

[4] Per verificare una relazione tra Tetide ed Ajace, certamente non possiamo valerci di quel che dice Licofrone vs. 399 segg. (cf. lo scoliasta di Bachmann al vs. 399 e Tzetzes al v. 387), che cioè il cadavere di Ajace figliuolo di Oileo venne portato dal mare all'isola di Delo o di Micono ed ivi seppellito da Tetide.

questo specchio entra nella classe di quei monumenti dell'arte italica che possono dirsi riproduzioni malintese d'altri originali ed i quali, come altrove credevo poter formolarlo [1], ci fanno supporre che gli artisti per volta attinsero la loro conoscenza delle favole a monumenti figurati senza intenderne perfettamente i soggetti. Basta citare in proposito il bello specchio comentato da Rinaldo Kekulé [2] o quell'altro da *Thetis* e *Priumne* pubblicato dal Gerhard [3], o infine quello divulgato nell'anno passato colla rappresentanza di Licurgo [4], nella quale, come sensatamente rilevò lo Heydemann, prescindendo dalle iscrizioni nessuno dubiterebbe di ravvisare il mito di Telefo. Aggiungo che appunto il nome di Tetide si legge ancora sopra un'altro specchio [5] senzachè si travveda una relazione mitica della dea col resto del quadro, il quale peraltro rimane enimmatico.

Per riempire lo spazio abbiamo fatto incidere sulla stessa tavola XXIV. XXV n. 7 nella grandezza naturale una figurina d'argento, trovata a Palestrina ed anch'essa posseduta da' signori Pasinati. Essa tiene nella sinistra, a quel che pare, un mazzo di quattro fiori, mentre l'attributo della destra è rotto. L'esecuzione della figura è molto fina; ma, siccome la di lei piccolezza non permette di fondare delle supposizioni sul tipo del volto e l'attributo conservato non ne determina abbastanza il significato, così m'astengo dall'azzardarne la spiegazione.

R. Schoene.

1 *Ann.* 1866 p. 203,3.
2 *Mon.* VIII 33; *Ann.* 1866 p. 390 segg.; v. segnatamente p. 402. 405.
3 Gerhard *Thetis und Priumne* 1862; *Etr. Spiegel* CDII.
4 *Mon.* VIIII 7,2; *Ann.* 1869 p. 193 segg.
5 Gerhard *Etr. Sp.* CCXXXII.

INDICE DELLE MATERIE

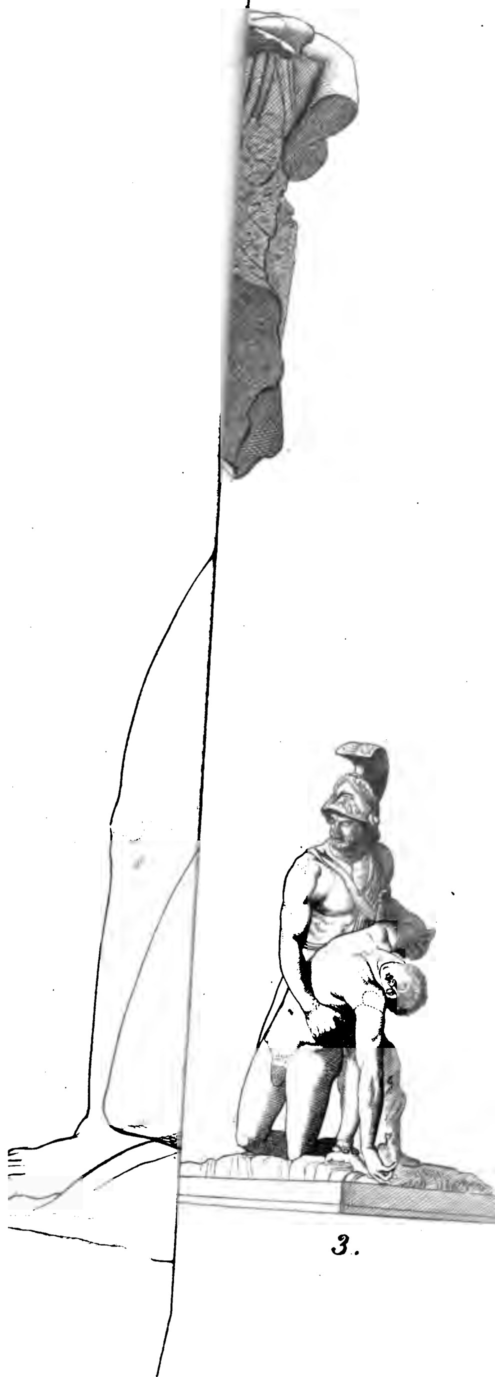
I. MONUMENTI

II. OSSERVAZIONI

TAVOLE D'AGGIUNTA.

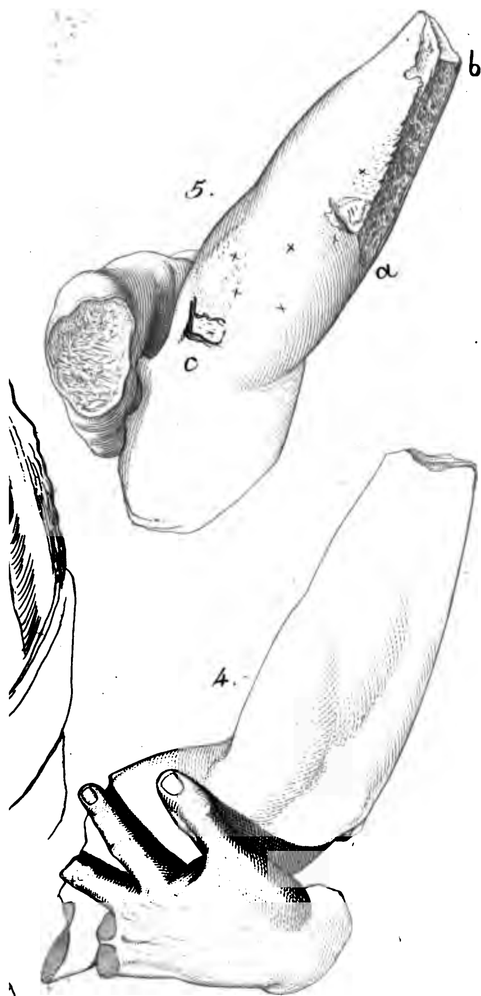
ERRATA CORRIGE

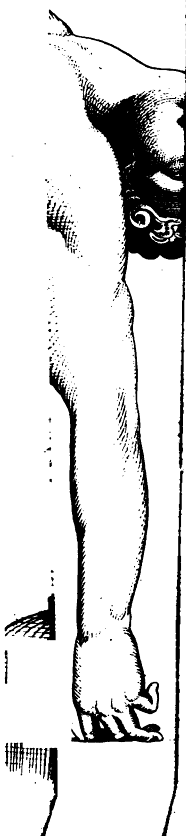
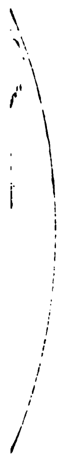
p. 108	l. 4	*nostris*	leggi	*Nostri*
p. 113	l. 33	1867	»	1857
p. 117	l. 20	portuense	»	anziate
p. 140	l. 33	la volta	»	la terza volta
p. 146	l. 4	poderite	»	pedorite



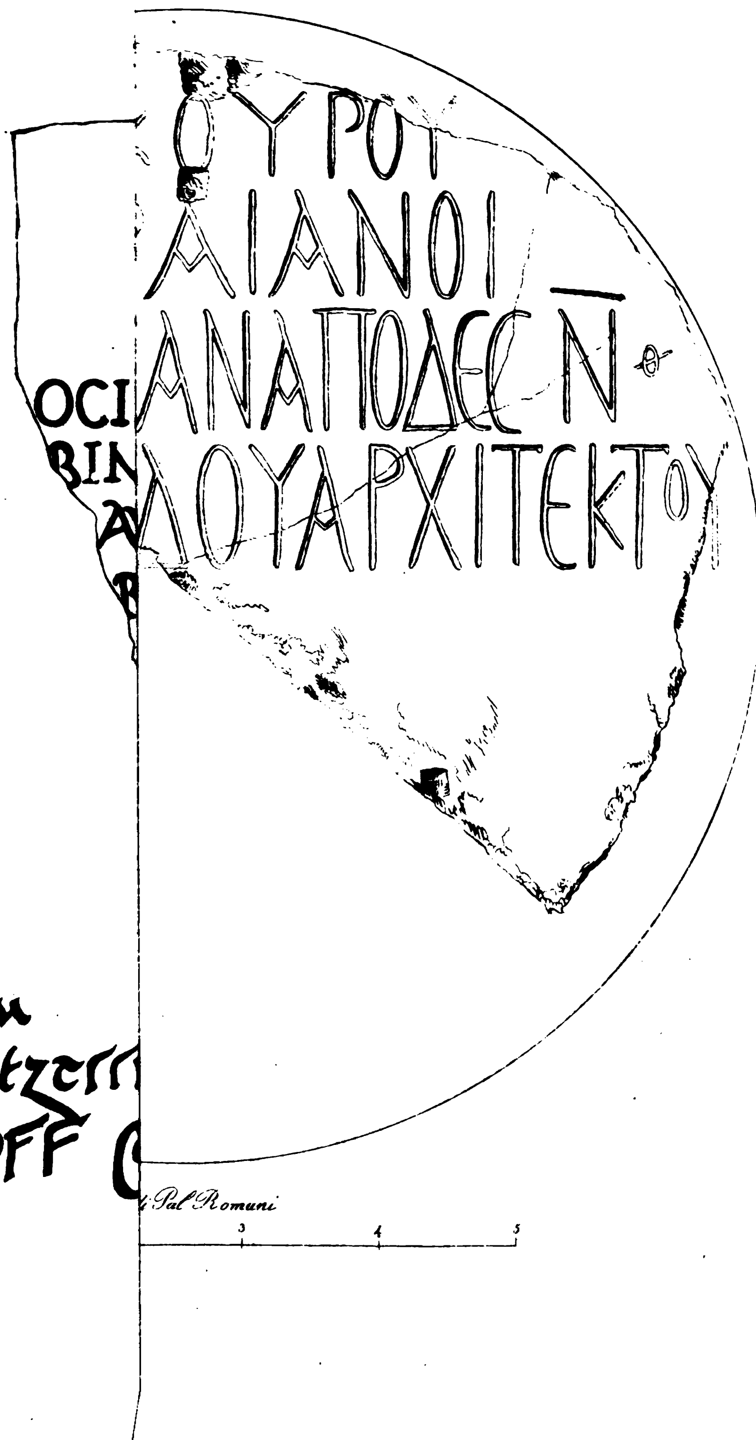
3.

Tav. d'agg. B.



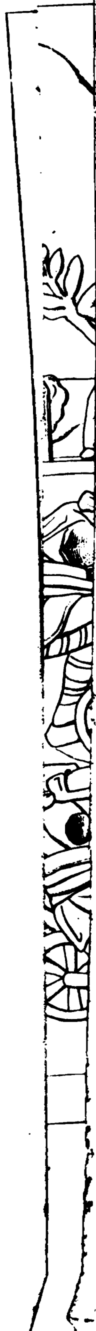
3


ΟΥΡΟΥ
ΑΙΑΝΟΙ
ΑΝΑΠΟΔΕϹ Ν
ΛΟΥΑΡΧΙΤΕΚΤΟΥ
OCI
BIN
A
R
i Pal Romani
3
4
5





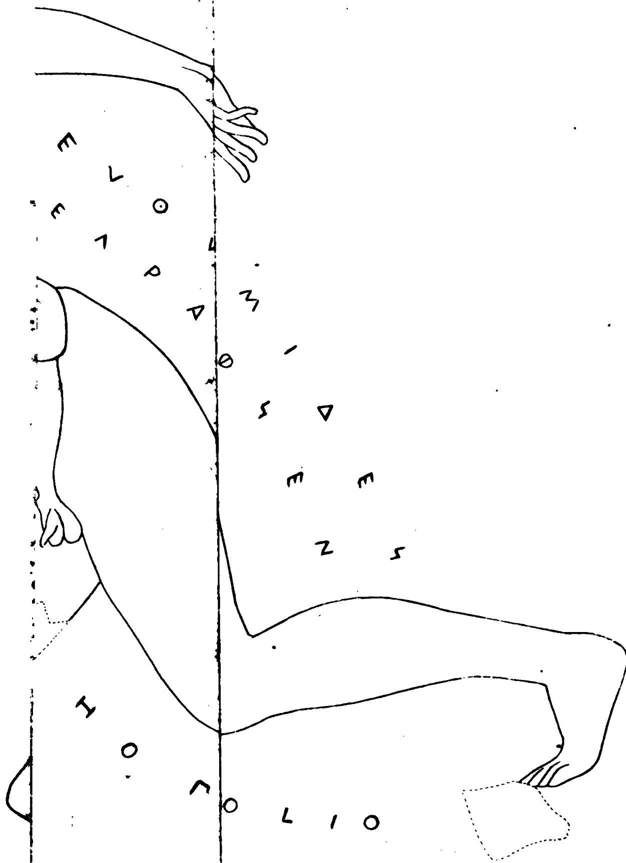






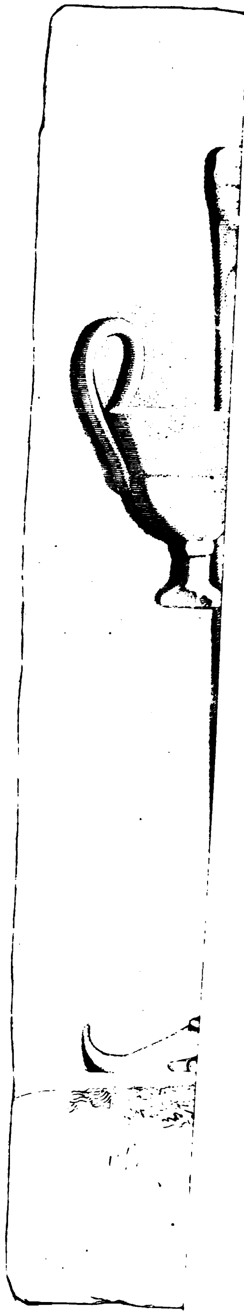
Ann.

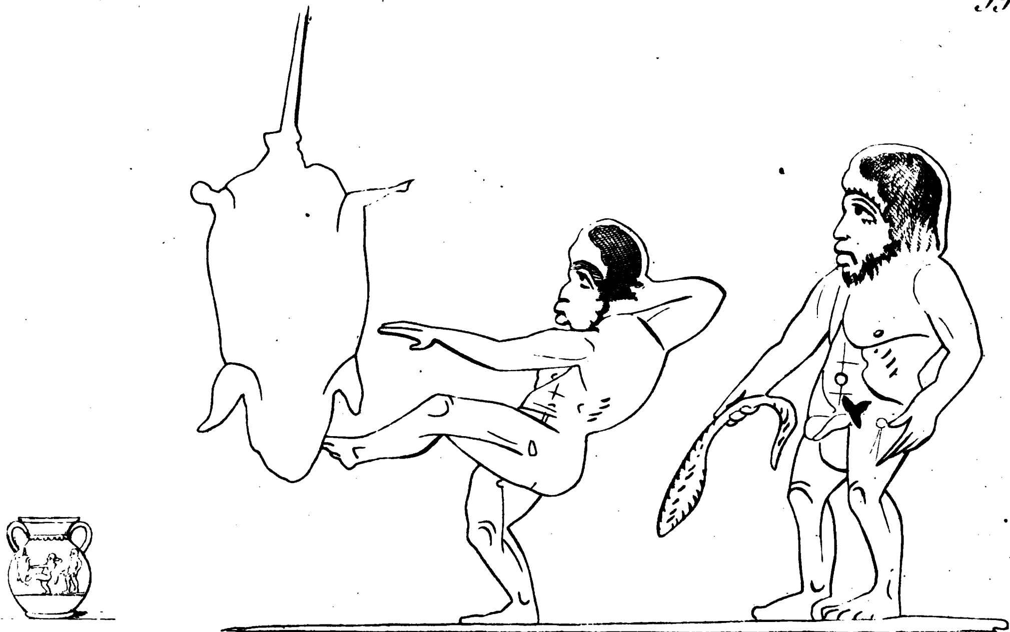
Tav. d'agg. O.



!. Inst.














n & Wilson Ltd
